Deutsche Graphik des Westens

H. von Wedderkop

Digitized by Google

Digitized by Google

FEUERBÜCHEREI BAND II
DEUTSCHE GRAPHIK DES WESTENS

Digitized by Google

DEUTSCHE GRAPHIK DES WESTENS

HERAUSGEGEBEN VON

H. aus VON WEDDERKOP

FEUERVERLAG / WEIMAR 1922

Digitized by Google

△

HARVARD UNIVERSITY
LIBRARY OF THE
GERMANIC MUSEUM
December 1939
RELEASED

Fine Arts
NE
651
.W39

ALLE IN DIESEM WERK ENTHALTENEN ABBILDUNGEN WURDEN MIT CELLON-KLISCHEES D.R.P., ANGEFERTIGT DURCH DIE RHEINISCH-WESTFÄLISCHE SPRENGSTOFF A.-G., KÖLN, GEDRUCKT

Einband-Entwurf: Professor Ernst Aufseeser
Düsseldorf

Copyright 1922 by Feuerverlag
Weimar-Bochum G. m. b. H. in Weimar

Digitized by Google

41-163741

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Verzeichnis der Künstler 9
Vorwort 11
Curt Glaser: Vom Graphik-Sammeln 13
Carl Ernst Osthaus: Walter Bötticher 20
Paul Erich Küppers: Christian Rohlfs 22
Friedrich Eisenlohr: Hans Bols 25
Max Burchartz: Selbstbiographisches 26
Wilhelm Mayer: Heinrich Campendonk 28
Theodor Däubler: Otto Gleichmann 30
C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger 32
Hans Franck: Werner Heuser 33
Julius Talbot Keller: Franz Henseler 35
Paul Westheim: Wilhelm Lehmbruck 37
Walter Cohen: August Macke 39
Kasimir Edschmid: Max Beckmann 42
Hugo Zeder: Carl Mense 44
H. v. Wedderkop: Rudolf Großmann 46
Carl Sternheim: Ottomar Starke 47
Adolf Behne: Arnold Topp 48
H. v. Wedderkop: Otto v. Waetjen 49
Heinrich Hörle: Selbstbiographie 51
Wilhelm Kreis: Selbstbiographisches 52
Curt Glaser: Hans Purrmann 53
Walter Cohen: Heinrich Nauen 54
Hans Schiebelhuth: Carl Gunschmann 56
Theodor Däubler: Wilhelm Morgner 59
August Babberger: Selbstbiographisches 61
Walter Cohen: Erinnerung an Ernst Seehaus 62
Gottfried Graf: Selbstbiographisches 65
Leopold Zahn: Die graphischen Arbeiten des Josef Eberz 66
Ernst Gosebruch: Ernst Isselmann 68
Leopold Zahn: Heinrich Maria Davringhausen 69
Hans Heinrich Nicolini: Arthur Kaufmann 70
Abbildungen 73
Verzeichnis der Abbildungen 199

19-22-59

Digitized by Google

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

ERNST AUFSEESER, geb. 1880 in München, beschäftigte sich schon früh mit angewandter Kunst, die er in München, London und Brüssel studierte. Er wirkt jetzt als Lehrer für angewandte Kunst an der Akademie in Düsseldorf.

AUGUST BABBERGER, geb. 1885 in Hausen im Wiesenthal, lebt in Frankfurt am Main.

MAX BECKMANN, geb. 1884 in Leipzig, lebt in Frankfurt am Main.

RENÉ BEEH, geb. 1886 in Straßburg, lebt in München.

WALTER BOETTICHER, geb. 1888 in Hagen, fiel 1916 in Flandern.

HANS BOLS, geb. 1885 in Aachen, lebte in Paris (Dôme), starb 1918 an den Folgen des Krieges in München.

WILLI BORUTTA, geb. 1893 in Essen, lebt in Bochum.

MAX BURCHARTZ, geb. 1887 in Elberfeld, lebt in Weimar.

HEINRICH CAMPENDONK, geb. 1889 in Krefeld, lebt in Essen.

HEINRICH MARIA DAVRINGHAUSEN, geb. 1894 in Aachen, lebt in Berlin.

EDUARD DOLLERSCHELL, geb. 1887 in Elberfeld, lebt daselbst.

EWALD DUELBERG, geb. 1888 in Schwerin, lebte als Lehrer an der Odenwaldschule in Oberhambach, dann in Hamburg, ist jetzt Lehrer an der Akademie Kassel.

JOSEF EBERZ, geb. 1888 in Limburg an der Lahn, lebt in München.

EDMUND FABRI, geb. 1892 in Norderney, lebt in Wiesbaden.

OTTO FREUNDLICH, geb. 1878 in Stolp in Pommern, lebt als Bildhauer und Graphiker in Köln.

OTTO GLEICHMANN, geb. 1887 in Mainz, lebt in Hannover.

WERNER GOTHEIN, geb. 1890 in Karlsruhe, lebt daselbst.

GOTTFRIED GRAF, geb. 1881 im Oberschwäbischen, lebt in Stuttgart.

CARL GUNSCHMANN, geb. 1895 in Darmstadt, lebt daselbst.

RUDOLF GROSSMANN, geb. 1882 in Freiburg, lebte in Paris und Berlin, zurzeit in München.

FRANZ HENSELER, geb. 1885 in München, lebte in Köln und in Bonn und starb in München 1918 an den Folgen des Krieges.

WERNER HEUSER, geb. 1880 in Gummersbach, lebte in Rom und in Paris und ist jetzt wieder in Rom.

HEINRICH HOERLE, geb. 1895 in Cöln, lebt daselbst.

BERNHARD HOETGER, geb. 1876 in Hoerde in Westfalen, lebte in Paris, wo er zu den Mitbegründern des Salon d'Automne gehörte, in Darmstadt Schöpfer des Platanenhains, lebt jetzt in Worpswede.

LUDWIG TEN HOMPEL, geb. 1887 in Duisburg, lebt in Düsseldorf.

ERNST ISSELMANN, geb. 1886 in Rees, wo er 1916 starb.

Digitized by Google

ARTHUR KAUFMANN, geb. 1886 in Mülheim-Ruhr, lebt in Düsseldorf.
WILHELM KREIS, geb. 1876 in Wiesbaden, lebte in Dresden und ist jetzt Lehrer für Architektur an der Akademie in Düsseldorf, dessen Kunstgewerbeschule er bis zur Verschmelzung mit der Akademie leitete.
KARL KRIETE, geb. 1887 im Hannoverschen, lebt als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Essen.
WILHELM LEHMBRUCK, geb. 1881 in Duisburg-Meiderich, studierte an der Düsseldorfer Akademie, lebte in Paris, Zürich und Berlin, wo er 1919 starb.
AUGUST MACKE, geb. 1887 in Meschede, lebte in Bonn und fiel 1914 in Frankreich.
ERNST MATTHES, geb. 1887 in Bremen, lebte in Paris und Düsseldorf und fiel 1918 in Frankreich.
CARL MENSE, geb. 1886 in Rheine in Westfalen, lebte in Bonn, jetzt in München.
JOHANNES MOLZAHN, geb. 1892 in Duisburg, lebt in Soest.
WILHELM MORGNER, geb. 1891 in Soest, fiel 1917 in Flandern.
HEINRICH NAUEN, geb. 1880 in Krefeld, lebte in Berlin, Visé und Laethem in Belgien und wohnt jetzt in Dilborn bei Brüggen.
WALTER OPHEY, geb. 1882 in Eupen, lebt in Düsseldorf.
OTTO PANKOK, geb. 1893 in Mülheim-Ruhr, lebt in Düsseldorf.
HEDWIG PETERMANN stammt aus dem Westfälischen und lebt in Düsseldorf.
CHRISTIAN ROHLFS, geb. 1849 in Niendorf in Holstein, lebte in Weimar, jetzt in Hagen (Folkwang).
RICHARD SCHWARTZKOPF, geb 1893 in Bonn, lebt in Düsseldorf.
PAUL A. SEEHAUS, geb. 1891 in Bonn, starb 1919 in Hamburg.
OTTOMAR STARKE, geb. 1886 in Darmstadt, lebt in Düsseldorf.
KURT STOERMER, geb. 1891 in Hagen, lebt in Worpswede.
WALTER TANCK, geb. 1894 in Hamburg, lebte in Paris, jetzt in Düsseldorf.
PAUL THESING, geb. 1882 in Anholt bei Münster, lebte in Paris, während des Krieges in Spanien, jetzt in Darmstadt.
ERICH THUM, die Gattin des Dichters Lauckner, lebt in Stuttgart, sie stammt aus Berlin.
ARNOLD TOPP, geb. 1887 in Soest, lebt in Brandenburg an der Havel.
F. C. UPHOFF, geb. 1885 in Witten an der Ruhr, lebt in Worpswede.
JOSEF URBACH, geb. 1889 in Neuß, lebt als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Essen.
ADOLF UZARSKI, geb. 1885 in Duisburg-Meiderich, lebt in Düsseldorf.
EBERHARD VIEGENER, geb. 1890 in Soest, lebt in Wamel am Möhnesee.
EVARIST ADAM WEBER, geb. 1887 in Aachen, lebt in Partenkirchen.
OTTO VON WAETJEN, geb. 1884 in Düsseldorf, lebte in Paris und während des Krieges in Spanien, jetzt in Düsseldorf.
MARIA ZIX stammt aus dem Saargebiet und lebt in Dortmund.

Digitized by Google

V O R W O R T

Die vorliegende Zusammenstellung ist als Material gedacht. Es sei gleich zu Anfang betont, daß sie nicht auf den inneren Zusammenhang angelegt ist, falls jemand auf Grund des Titels danach suchen sollte. Es ist ein simples Regionalsystem angewendet, das zu nichts verpflichtet.

Es ist im negativen Sinne damit wenigstens der Vorteil gegeben, daß nichts Aprioristisches eingeschmuggelt wird, daß kein Weltanschauungsdiktat aufgezwungen wird. Geschrieben ist auf Jahre genug, Material kann nie genug gegeben werden. Die sich bemühen um eine Wertung neuer Kunst, über schlaftrunkenes Begriffslallen hinaus, können hier einigen Beitrag zur Anschauung finden.

Rheinische Eigenart, wie sie noch jüngst von Karl Sternheim mit Schlichtheit in »Europa« geschildert ist, vorher in einem anderen, selbstbeteiligten Sinne von Hoffmann von Fallersleben, Rudolf Herzog (Die vom Niederrhein) oder Josef von Lauff (Pitje-Pitjewitt), wird man hier nicht finden. Was an wirklichen Elementen im westlichen und südwestlichen Produktionsgebiet vorhanden ist, kann hier zu einem Teil vielleicht entnommen werden.

Es kann nicht die Aufgabe dieses Materialsammelwerkes sein, eine genaue Stilanalyse jedes Einzelnen zu geben. Es war keinerlei Marschroute vorgeschrieben. Die Charakterisierung beschränkt sich nicht einmal auf das graphische Werk des Einzelnen, sie sucht sich, frei in ihrer Wahl, die Stellen, von denen aus der künstlerische Gesamtgehalt am besten zu überschauen und zu fassen ist.

Im übrigen führt die exakteste Formanalyse, losgelöst von allem Persönlichen, so wenig zur Erkenntnis wie zusammengetragene Anekdoten. Die Krankheit der Zeit erkennt man am besten an den begrifflichen Krücken, die dem Publikum verpaßt werden, um mühelos des vorgelegten Materials Herr zu werden. Selbständig den Dingen gegenüberzustehen, setzt mehr Anstrengung voraus, führt aber auch nicht zu baldiger Erschlaffung.

Der Charakter dieses Buches als eines Materialsammelwerks besagt im übrigen, daß meine Bereitwilligkeit zu seiner Herausgabe in keiner Weise irgendeine Stellungnahme zu den Produktionen der einzelnen Künstler noch zu der expressionistischen Kunst als solcher bedeutet. Bei der Problematik dieser Kunst, die unter diesem einzig miserabel gewählten Sammelnamen zusammengefaßt ist, erscheint es selbstverständlich, daß hier nur der Versuch einer Klärung gemacht werden soll. Darüber hinaus besteht lediglich eine Verantwortung für die eigenen Worte.

Im September 1921 H. v. W.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Trompeten von Jericho. Holzschnitt — Chr. Rohlfs

VOM GRAPHIK-SAMMELN

CURT GLASER

Ein merkwürdig kompliziertes Wesen ist der Kunstsammler. Er ist von der einen Seite seiner Wirksamkeit betrachtet nur eine Abart des Sammlers überhaupt, und man versteht ihn falsch, wenn man allein an das spezielle Gebiet seiner Sammeltätigkeit denkt. Denn der Kunstsammler ist keineswegs immer identisch mit dem Kunstliebhaber, den lediglich sein Enthusiasmus für die Kunst zum Sammler werden läßt, vielmehr ist er in durchaus nicht nur vereinzelten Fällen zuerst und ursprünglich ein Sammler überhaupt, und nur Zufall und Beispiel lenken seine Sammeltätigkeit auf das Gebiet der Kunst.

Selbst dem idealen Kunstsammler, dem nichts anderes als die Liebe zur Kunst den Antrieb gab, können die spezifischen und allgemeinen Eigenheiten des Sammlers nicht ganz fehlen. Auch ihm muß neben der Freude am einzelnen Kunstwerk ein Hang zum Aufspeichern und Registrieren angeboren sein, und aus der Ponderation der beiden Elemente, die zum Kunst-Sammeln führen, ergibt es sich, ob der Nachdruck mehr auf dem Worte Kunst oder auf dem Worte Sammler liegt. Es soll hier nicht von anderen Abarten des Sammlers die Rede sein, nicht vom Snob und nicht vom Spekulanten, obwohl auch Züge dieser minder erfreulichen Gattungen in das Charakterbild des Sammlers überhaupt hinüberspielen können. Es soll vielmehr an einem Spezialfall demonstriert werden, wie das Sammeln als solches, das die edelste Betätigung der Kunstliebhaberei zu sein vermag, wenn es als reine Freude am Sammeln selbst überwuchert, der Kunstliebe und letzten Endes sogar der Kunst selbst gefährlich werden kann.

Ein kluger Mann hat gelegentlich einmal den Begriff des »Auch«-Sammlers geprägt, um den Sammler zu bezeichnen, der nicht nach eigener Liebhaberei und eigenem Urteil kauft, sondern der ängstlich in das Haus seines Nachbarn schielt. Der »auch« begehrt, was er bei anderen sah, und der immer das falsche wählt, weil ihm das letzte Unterscheidungsvermögen fehlt. Der »auch« das zu haben glaubt, was ihm bei seinem

Digitized by Google

Vorbilde in die Augen stach, wenn er nur etwas erwischt, was bei oberflächlichem Ansehen dem ungefähr und einigermaßen ähnlich erscheint.
Es gibt »Auch«-Sammler auf jedem Gebiete. »Auch«-Sammler, die alte Holländer dritten und vierten Ranges, die schwache Liebermanns oder falsche Möbel kaufen. Es gibt einen solchen Sammler in Berlin, der ein ganzes Museum unechter Bilder besitzt. Aber der Sammler aus Liebe und Überzeugung wird immer die Genugtuung haben, daß der »Auch«-Sammler doch schließlich der betrogene Betrüger bleibt, weil es nicht genügt, die Namen zu kennen, die man kaufen muß, um das Rechte zu wählen, weil es darauf ankommt, den echten Rembrandt, den richtigen Liebermann oder Heckel ausfindig zu machen.
Nur auf einem Gebiete hat der »Auch-«Sammler die Aussicht und die Möglichkeit, eine Sammlung anzulegen, die der des echten Liebhabers zum Verwechseln ähnlich sehen kann, auf dem der Graphik. Hier kann er tatsächlich dasselbe Blatt »auch« haben, das ihm bei anderen Sammlern aufgefallen ist, da es ja mehrere Exemplare gibt. Er kann sich auf den Geschmack der Kenner verlassen, die gewisse Meister und von ihnen wiederum gewisse Blätter als die besten und begehrenswertesten bezeichnet haben. Er ist in der Lage, rein auf Grund seiner Sammlereigenschaft, und ohne sich auf das schwierigere Gebiet der Kunstkennerschaft vorzuwagen, eine Sammlung anzulegen, die alle Charakterzüge der Kunstsammlung trägt. Er ist, obwohl er sich mit Dingen der Kunst befaßt, eines eigenen und eigentlichen Verhältnisses zur Kunst entbunden. Er braucht nicht selbst zu urteilen und zu wählen. Er kann wenig Gefahr laufen, wenn er Kupferstiche von Dürer und Radierungen von Rembrandt sammelt. Es bleibt ihm nur die vergleichsweise geringe Mühe, Fälschungen, Kopien und schlechte Drucke von den guten Originalen unterscheiden zu lernen.
Der Graphiksammler vermag zudem, ähnlich wie der Münzsammler und der Sammler kleiner und leicht zu verwahrender Objekte überhaupt, im Gegensatz zum Bildersammler oder Skulpturensammler, der durch die Größe der Gegenstände zur Beschränkung in der Zahl gezwungen ist, in viel höherem Maße die eigentlichen und spezifischen Instinkte des Sammlers als solchen zu befriedigen. Der Wunsch nach Systematik und nach Vollständigkeit, den das Briefmarkensammeln mit seinem an sich vollkommen wertlosen Material gleichsam in Reinkultur verkörpert, übt auch auf den Sammler graphischer Kunst seinen unwiderstehlichen Reiz.
Mit dieser Feststellung soll keineswegs der Graphiksammler überhaupt verdächtigt werden, ein Kunstbanause zu sein. Nichts wäre falscher und ungerechter. Es soll auch nicht etwa behauptet werden, daß der hier gezeichnete Typus des Graphiksammlers nun der überwiegende sei, aber latent schlummert er doch überall dort, wo das Sammeln gedruckter Kunst zur eigentlichen Beschäftigung wird.
Es braucht aber auch hierin noch durchaus kein Vorwurf zu liegen. Dem Graphiksammler — sofern er nicht ursprünglich und seinem Wesen nach Kunstliebhaber ist — stehen andere Möglichkeiten offen. Er kann sich dem Forscher nähern, und er kann

Digitized by Google

durch Aufspeichern und Katalogisieren der Wissenschaft von der Kunst nützliche Arbeit leisten.

Eine Gefahr setzt erst dort ein, wo die Spekulation Gelegenheit findet, aus dem Sammelbedürfnis Kapital zu schlagen, wo die Produktion sich bewußt auf die Wünsche bestimmter Sammelkreise einstellt. Gibt es Sammler, die das graphische Werk eines oder mehrerer Künstler in möglichster Vollständigkeit zusammen zu bringen trachten, so ist für diese wie für ihre Verleger die Herausgabe einer Radierung oder einer Lithographie immer ein sicheres Geschäft, während es schwer sein mag, eine gleichartige Zeichnung an den Mann zu bringen. Es soll nicht behauptet werden, daß die Uferlosigkeit der Produktion in unserer Zeit hieraus allein zu erklären sei, aber sie wird doch durch die Urteilslosigkeit und stete Aufnahmebereitschaft eines gewissen Sammlerpublikums in gefährlicher Weise begünstigt. Denn der »Vollständig«-Sammler muß notwendig seinem Prinzip zu Liebe auf jede Wahl und jedes Urteil verzichten. Er geht von der Voraussetzung der Unfehlbarkeit seines Künstlers aus, und er sammelt nicht mehr aus Liebe zum einzelnen Kunstwerk, sondern um ein möglichst lückenloses Studienmaterial zu vereinigen. Er folgt dem Katalogschreiber, der ebenso mechanisch jede Platte in ihren Zuständen zu verzeichnen verpflichtet ist, gleichgültig, ob unter Umständen der Künstler selbst sie als mißglückt verworfen hatte. Es ergibt sich im Gegenteil der seltsame Widerspruch, daß solche mißratene Arbeiten zuweilen die vom Sammler am meisten gesuchten und am höchsten bezahlten sind, weil sie der Künstler nach wenigen Probedrucken vernichtete, und diese nun den Reiz der höchsten Seltenheit genießen.

Aus dem gleichen Grunde wie die verworfenen Platten üben die frühen Zustände einen unvergleichlichen Zauber auf den typischen Sammler aus. Wohl ist hier die Platte noch am frischsten, und wohl gibt es Fälle, in denen die Radierung später verarbeitet wurde. Aber die Regel sollte es doch sein, daß das Werk erst eigentlich vollendet ist, wenn der Künstler es aus der Hand gibt. Daß auch diese »Zustands«-Jagd der Sammler unter Umständen wenig günstige Rückwirkungen auf die Moral von Handel und Produktion übt, mag nur im Vorbeigehen angemerkt sein.

Im allgemeinen werden die Vollständigkeits- und die Zustandssammler die Neigung haben, sich an die besonders und von der großen Allgemeinheit anerkannten Künstler zu halten, und ihre Tätigkeit mag darum keine allzu weit greifende Wirkung üben. Es besteht auch ein unleugbares Verdienst darin, wenn Einzelne ihre Energie und ihre Mittel darauf konzentrieren, das vollständige graphische Werk etwa von Klinger oder Pechstein, Liebermann oder Nolde in ihrer Hand zu vereinigen, um es anderen Verehrern dieser Künstler gelegentlich zugänglich zu machen und das Material für eine monographische Behandlung wichtiger Erscheinungen vorzubereiten.

Aber diese Gattung von Sammlern bildet doch eigentlich die Ausnahme. Die Betriebsamkeit des »Auch«-Sammlers pflegt sich in einer anderen Richtung zu äußern. Sie begreift nicht einen einzelnen oder auch mehrere Künstler, deren Wahl doch eine

Digitized by Google

selbständige Geschmacksäußerung bedeutet. Sie hält sich vielmehr an die Menge und Mehrzahl des überhaupt Veröffentlichten und bevorzugt anstatt eines Künstlers etwa ein Verlagsunternehmen oder eine Presse, die ein besonderes Vertrauen beanspruchen zu dürfen scheinen.

Der Begriff der Originalgraphik als solcher, das Bewußtsein der Seltenheit, die durch eine niedrige Auflageziffer gewährleistet wird, genügt vollkommen als Anreiz für diese Gattung des Sammlers. Hier öffnet sich das Feld für eine gewissenlose Ausbeutung, die nicht darum so bedenklich ist, weil einem ahnungslosen Publikum das meist leicht erworbene Geld ebenso leicht wieder entlockt wird, sondern weil durch das Übermaß des Wertlosen, das allerorten geil und üppig ins Kraut schießt, das Echte und Gute überwuchert und letzten Endes mit dieser ganzen Produktion in Mißkredit gebracht wird.

Wie es den »Auch«-Sammler gibt, so gibt es den »Auch«-Künstler, und der eine Typus ist so verbreitet, wie der andere, der Künstler, der das »auch« zu machen versucht, womit er andere zum Erfolg gelangen sieht, der »auch« in Holz schneidet, der sich »auch« expressionistisch gebärdet, weil die Welt es so will. Und es gibt als dritten im Bunde den »Auch«-Verleger, der sich das gute Geschäft der Graphik-Mappen nicht entgehen lassen will, und der als kundiger Mittelsmann zu seinem Teile dazu beiträgt, die Produktion des »Auch«-Künstlers wie die Aufnahmewilligkeit des »Auch«-Sammlers zu steigern.

Wäre der Graphiksammler immer zuerst am Kunstwerk interessiert, nicht vielmehr so mancher nahezu oder ganz ausschließlich am Sammeln als solchem, so wäre es unverständlich, wie die zahllosen kostspieligen Publikationen, mit denen der Markt seit einiger Zeit und in immer noch steigendem Maße überflutet ist, ihr Publikum finden können. Ein rechter Kunstsammler sollte es als einen wahren Hohn empfinden, wenn der Verleger ihm einen Prospekt ins Haus schickt, in dem er ihn auffordert, ein Werk vor dem Erscheinen zu subskribieren, um sich einen vorteilhafteren Preis oder überhaupt ein Exemplar zu sichern. Aber der Gedanke, der Graphiksammler könne den Wunsch haben, zu sehen, was er kauft, ist durchaus nicht mehr natürlich, da der Wert des Werkes durch sein Erscheinen allein legitimiert wird, und dem rechten Sammler, dem das Sammeln selbst zur Leidenschaft wird, nichts so heilig ist wie die Vollständigkeit seines Besitzes.

Ein typischer Fall mag hier für viele andere zeugen. Der Name wird unterdrückt, nicht um den einen zu schonen, sondern weil die Pressenotiz, die wörtlich abgedruckt werden soll, charakteristisch ist für die Art, die es zu kennzeichnen gilt, auch über das besonders krasse Beispiel hinaus. Hier der Wortlaut: »Vor dem Erscheinen bereits vergriffen ist das Exemplar I einer kostbaren . . .-Ausgabe, die im September d. J. als Privatdruck von . . . herausgegeben und von . . . gedruckt wird. Es ist eine Vorzugsausgabe von . . . mit den 32 Radierungen von . . . in nur 117 Exemplaren, die mit der Hand gebunden und in der Handpresse numeriert sind; auf Wunsch werden

Digitized by Google

auch die Namen der Besteller eingedruckt. Exemplar I auf bestem Kalbpergament, in ebensolchem vom Künstler handbemaltem Einband, kostet nicht weniger als 8000 M., ist aber trotz des hohen Preises schon verkauft. Von den Exemplaren II bis VI, die auf Japanbütten gedruckt sind und je 2500 M. kosten, sind auch schon die Nummern II und III vergriffen. Ebenso sind von der dritten Gruppe — Exemplar 1—15 — zum Preise von 1100 M. das Stück die Nummern 1—7, und von dem Exemplar 16—31 zu 1000 M. die Nummern 16—18 bereits verkauft. Die billigsten 80 Exemplare 32—111 haben auch noch den ansehnlichen Preis von 550 M. das Stück.«

In einem Falle wie dem hier angeführten, in dem es sich nicht um einzelne graphische Blätter, sondern um gebundene Bücher oder Mappen handelt, tritt als Konkurrent des Graphiksammlers ein anderes, noch seltsameres Wesen auf, das sich der Bibliophile nennt. Auch der Bibliophile ist eine Abart des Sammlers, und er ist so wenig notwendigerweise derjenige, der Bücher liest, wie der Graphiksammler notwendig derjenige sein muß, der sich mit besonderer Liebe in die Reize einer Radierung, einer Lithographie, eines Holzschnittes vertieft. Auch die Bibliophilie kann eine sehr edle Leidenschaft sein. Aber sie ist es heute, da das Büchersammeln ein sehr verbreiteter Sport geworden ist, keineswegs nur in der Mehrzahl der Fälle. Und die Bibliophilie übt auf die Produktion unserer Verlagsunternehmungen bereits seit längerer Zeit eine ebenso starke und vielfach alles andere als günstige Rückwirkung wie das etwas jüngere wahllose Graphiksammeln auf die Publikationen der verschiedenen Pressen. Wo aber Bibliophilie und Graphiksammeln sich begegnen, liegt der Fall doppelt schlimm, da der Bibliophile den Bildschmuck der Bücher überhaupt nicht unter dem Gesichtspunkt der Kunst zu beurteilen gewillt oder befähigt ist, sondern auf Papier, Satzanordnung, Einband und nicht zuletzt auf die Auflageziffer weit mehr Wert zu legen gewöhnt ist, als auf die künstlerische Leistung des Illustrators. Dem Bibliophilen wagt man Dinge zuzumuten, die der Graphiksammler, wenn er auch selbst schon einen sehr starken Magen hat, am Ende doch ablehnen würde.

So erscheinen Mappenwerke, Bücher und Luxuszeitschriften in immer noch steigender Zahl, und ein paar hundert kaufkräftiger Sammler genügen, eine Produktion zu finanzieren, die in ihrer Gesamtheit nur wenig zum Ruhme der deutschen Kunst beizutragen geeignet ist. Das Gute droht unterzugehen in einer wahren Flut der Mittelmäßigkeit, und der Graphiksammler, der ein echter Kunstliebhaber ist, steht heute vor der schweren Aufgabe, seine Mappen und Schränke rein zu halten von dem viel zu vielen, das täglich neue Prospekte ihm in überschwänglichen Worten anpreisen.

Vor fünfundzwanzig Jahren gab es in Deutschland eine Kunstzeitschrift, in der die besten Namen der Zeit vereinigt waren. Nach fünfjähriger Lebensdauer war der große Pan tot. Seither führen viele Kleine einen wahren Panpan auf, um das goldene Kalb der hohen Subskriptionspreise, die gutgläubige Abnehmer bezahlen, wenn ihnen auf kostbarem Papier anspruchsvoll gedruckte Nichtigkeiten geboten werden. Die Zeitschriften kommen und gehen, und nur der Bibliophile erfreut sich an ihrem Besitz. Der

Digitized by Google

Kunst haben sie kaum gedient oder nur in den seltensten Fällen, in denen einer oder der andere unserer besten Zeichner unter der Schar schnellfertiger Illustratoren auftauchte.

Bilderbücher erscheinen in einer Zahl, als gelte es, in aller Eile die ganze Weltliteratur von neuem zu illustrieren. Aber wie wenige Künstler sind den Dichtern kongenial, an deren Stoffe sie sich heranwagen. Armer Shakespeare! Armer Goethe! Aber der Sammler blättert stolz in Originalradierungen und achtet sorgfältiger auf die eigenhändige Unterschrift des Künstlers als auf die Zeichnungen, die das Buch verunzieren.

Und Mappenwerke endlich in unabsehbarer Zahl! Von allen Seiten werden Dutzende von Namen dem armen Sammler zugerufen, auf dessen Tisch sich Berge von bedrucktem Papier türmen, heute Kostbarkeiten, für Künstler und Verleger so sicher wie eine eigene Notenpresse, morgen Makulatur, so wertlos wie das Papiergeld einer gestürzten Regierung. Mit dieser Flut der Produktion, die an seinen Geldsack appelliert, hat sich die Lage des Graphiksammlers gründlich verändert. Glaubte er früher auf seinem Gebiete eine gewisse Sicherheit zu haben, so sollte er heute, wenn er unbefangen Umschau hält, in eine wahre Angst geraten. Der Grundsatz des »Auch« hilft ihm allein nicht mehr. Er ist in die Lage versetzt, Entscheidungen fällen zu müssen, da die Aufnahmefähigkeit eines Einzelnen angesichts der Massen, mit denen der Markt überschwemmt wird, unfehlbar versagt. Auch der begeistertste Vollständigkeits-Enthusiast ist gezwungen, sich zu beschränken, und diese Beschränkung auf der einen Seite bedeutet die Wahl auf der anderen.

Daß die Wahl, ohne die wirkliches Kunstsammeln unmöglich ist, nur dem Besten zu gut käme, daß das Mindere langsam wieder vom Markte verschwinden werde, ist eine schwerlich berechtigte Hoffnung. Denn geschickte Propaganda wird auf den Instinkt des »Auch«-Sammlers immer stärkere Wirkung üben als das schwerer zugängliche Beispiel des ernsten Liebhabers.

Erst wenn aus den Kreisen der Sammler, die jetzt fröhlich am Kaufen sind, der oder jener aus dem einen oder anderen Grunde sich in die Lage versetzt sieht, ans Verkaufen zu denken, wird manchem langsam die Erkenntnis dämmern. Er wird seine numerierten Vorzugsausgaben, die er um schweres Geld erworben hat, mit Mißtrauen betrachten, wenn er sieht, daß durchaus nicht alles, was unter der Flagge der Kunst segelt, mit jedem Jahre wertvoller wird, daß das Vielfache dessen, was an echter Kunst verdient, an Unkunst verloren wird. Denn das große Publikum hört nur von den gewaltigen Preissteigerungen, die in der Tat doch seltene Ausnahmefälle sind, es bedenkt nicht die Unsummen, die für »Auch«-Kunst jährlich verausgabt werden, und die als Geldwert für immer verloren sind.

Kommt erst die Masse der Graphik, die heute so leichten Absatz findet, aus der Hand der ersten Sammler zum zweiten Male auf den Markt, dann wird sich die Spreu vom Weizen zu sondern beginnen, und der Hochkonjunktur wird die unvermeidliche Entspannung folgen.

Digitized by Google

Man braucht diese Aussicht nicht allzusehr zu beklagen. Wenn die künstlich gesteigerte Nachfrage wieder auf ein normales Maß zurücksinkt, wird doch zuerst dasjenige verschwinden, das nicht einer inneren Notwendigkeit, sondern der günstigen Marktlage seine Entstehung verdankte. Es wird dann vielleicht weniger Betriebsamkeit herrschen, die Menge des bedruckten Papieres wird geringer werden. Aber es wird für die Kunst genug Raum bleiben.

Wir stehen in einer neuen Blütezeit der graphischen Techniken. Niemals im Verlaufe des 19. Jahrhunderts und zu keiner Zeit in Deutschland seit der Epoche der großen Meister des 16. Jahrhunderts ist in Radierung, Holzschnitt und Lithographie so vieles an Bleibendem und Wertvollem geschaffen worden wie im Verlaufe der letzten Jahrzehnte. Aber nicht die Masse ist notwendig, und sie ist gefährlich, wenn sie die Qualität zu ertränken droht. In der Kunst gilt nur der Einzelne und von seinem Werke nur das beste. Darum ist die ideale Graphiksammlung, sofern sie nicht mit der Verpflichtung zu Belehrung und Inventarisierung behaftet ist, klein im Vergleich zu der uferlos strömenden Produktion, sie ist vorsichtig gewählt, ist zehnfach gesiebt, und ihr Stolz ist das gerade Gegenteil der Vollständigkeit, in ihrer Zusammensetzung spiegelt sich das Bild eines ausgeprägten Willens, eines durch kein falsches Beispiel und durch keinen bloßen Sammlerehrgeiz zu beirrenden, selbständigen Urteils.

Ziegeleiarbeiter. Linoleumschnitt — Wilhelm Morgner

Digitized by Google

WALTER BOETTICHER

CARL ERNST OSTHAUS †

Als das Folkwang-Museum 1902 seine Pforten auftat, fehlte es zwar nicht an Spöttern in Hagen, wohl aber an Menschen, die zu den neuen Werken ein Verhältnis fanden. Um so mehr fiel es auf, bei Gängen durch die Sammlung immer und immer wieder einen jungen Gymnasiasten anzutreffen, der mit seltsamer Beharrlichkeit jeden schönen Gegenstand abzuzeichnen beflissen war. Dieser Knabe war Walter Boetticher, der Sohn eines Gymnasialprofessors, dessen kluger, von prophetischem Feuer durchglühter Kopf jedem akademischen Bürger Hagens aus der Schulzeit in guter Erinnerung war. Der Knabe war der vierte unter fünf Brüdern, die, sämtlich begabt, sich gegenseitig zu besonderen Leistungen hochzutreiben schienen; und gemeinsame Museumsbesuche an Sonntagen zeigten denn auch, daß der junge Walter in ihrem Kreise Resonanz und Anerkennung fand.

Ihm blieb es also erspart, die Kunst als Martyrium zu tragen. Im regen Austausch mit den Seinen entwickelte er eine fröhliche, mitteilsame Natur. Es gab keine Hindernisse zu überwinden. Ganz dem freien Instinkte folgend, schritt er von Stufe zu Stufe und erreichte sozusagen schon als Abiturient den Anschluß an die expressionistische Kunst.

Aus der Nähe wirkte auf ihn besonders Christian Rohlfs, der seit 1902 sein Atelier im Folkwang hatte. Die revolutionären Umwälzungen im Schaffen dieses Altmeisters vollzogen sich unmittelbar unter seinen Augen. Dann aber wirkte auch Emil Nolde auf ihn ein, der eine ganze Zeit in Soest wohnte und nahe Beziehungen zum Folkwang unterhielt. Immerhin waren diese Einflüsse nicht stark genug, um seinen Entwicklungsgang schon damals eindeutig zu bestimmen. Auch die Bewegung in der modernen Architektur, an der Hagen durch Arbeiten von van de Velde, Behrens und Riemerschmid Anteil nahm, fesselte ihn stark, und es beruht auf dieser Doppelneigung, daß er die Kunstschule in Weimar und die Lehranstalt von Debschitz in München als Stätte seiner Ausbildung wählte. Der Maler in ihm aber siegte. Nur, daß der Münchener Unterricht eine starke Neigung zur reproduzierenden Kunst in ihm zurückließ, der wir später eine Folge schönster Blätter moderner Graphik verdanken sollten.

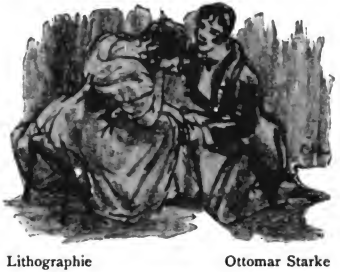
Wanderjahre führten ihn nach Magdeburg, nach Ratzeburg, wo er das Wohnhaus eines seiner Brüder ausmalte, und nach der Ostsee. Schließlich kehrte er ins Elternhaus zurück. Er schien berufen, ein lebendiges Band um die allmählich herangewachsene Hagener Künstlerschaft zu flechten. Denn seine heitere und gütige, im schönsten Sinne sittliche Natur ermöglichte ihm, die Vorzüge eines jeden zu erkennen, ohne daß sein eigenes Streben dadurch an Halt verloren hätte. Er war der liebenswürdigste Unterhalter, sprudelnd von Leben und Einfällen, aufgelegt zu jedem Geniestreich, aber unbeirrbar in den Instinkten einer schönen, ihres Wertes bewußten Männlichkeit.

Digitized by Google

Die Werke, die in diesen Jahren entstanden, verraten ein tiefes Verhältnis zur Natur sowohl wie zum schmückenden Berufe der Malerei. Er sah die Landschaft voll Liebe und Hingabe, aber er sah sie auch immer als Dekorateur. Nie verlor er sich in impressionistischer Analyse, er baute aus sicher erfaßten Bildelementen das schmückende Werk. Seine Bildkonstruktionen sind so logisch durchgeführt, wie seine Eindrücke zart empfunden sind. Und sie sind reich dabei. Man empfindet keine Manier, sondern lebendigen Fortschritt von Bild zu Bild. Jeder Wurf ist eine Schöpfung, und hierin unterscheiden sich seine Landschaften und Bildnisse nicht von den freien, figürlichen Kompositionen. Seiner tiefen Natur, die keinem Problem aus dem Wege ging, sagten biblische Stoffe besonders zu. Er verstand sie tragisch zu fassen. Aber was er gestaltete, blieb immer das Bild, das durch den Reichtum und die Schönheit seiner farbigen Existenz das Thematische überwand.

Neben diesen Bildern entstanden in großer Zahl graphische Blätter, Zeichnungen, Holz- und Linoleumschnitte. Sie vereinigen bald Anmut, bald Tiefe der Empfindung mit einer wuchtigen Breite des Vortrages. Badende Jungen, Reiter und weidende Kühe kehren häufig wieder; eine farbige Kreuzigung steht im Mittelpunkt der biblischen Stoffe.

Boetticher schien an der Schwelle einer großen Entwicklung zu stehen, als der Krieg ausbrach. Er folgte den Scharen, aus einem tiefen Gefühl für die deutsche Not. An der Mosel wurde ihm der rechte Fuß zerschmettert, aber es hielt ihn nicht lange in der Heimat. Noch Invalide, brachte er einige Monate im Etappendienst zu. Dann stellte er sich von neuem. Er nahm als Offizier an den schwersten Kämpfen im Westen teil, geliebt von seinen Leuten, denen sein Aufstieg zur Heldenweihe als Pfand des Sieges galt. Als er fiel, einer der Tapfersten, beweint von einer Mutter, die drei Söhne lassen mußte, von einer Braut, die es verstanden, sein Herz über alle Nöte in der Wage des Glücks zu halten, sank Deutschlands Stern. Er schied als einer von denen, die die Feinde liebten, aber die Ehre höher setzten als das Leben.



Lithographie Ottomar Starke

Digitized by Google

CHRISTIAN ROHLFS

PAUL ERICH KÜPPERS †

Wir haben in Deutschland von jeher Talente gehabt, die mit hinreißendem Schwung die Energien der Zeit in blendenden Stenogrammen zu fixieren vermochten, wir haben eine Fülle der glänzendsten Begabungen gesehen, die im ersten Anlauf schnellen Ruhm ernteten, aber nach kurzem Aufstieg in Mittelmäßigkeit und Flachheit zurückfielen und bald vergessen waren. Talent und Begabung bedeuten für sich noch nichts, der Charakter macht's, die Persönlichkeit, und die sind heute seltener denn je. Mit eiserner Beharrlichkeit und Selbstkritik, in rastloser Arbeit und innerer Festigkeit Niveau halten, die Ziele immer weiter und höher stecken und den steilen Weg des Künstlertums bis ins biblische Alter ohne alle Zugeständnisse durchsetzen, das ist schwerer und herrlicher als die sprühende Geste des Genialischen, die raketenhaft aufblitzt und verlischt. Christian Rohlfs hat ein Leben von fast beispielloser Härte auskosten müssen. Schaut man zurück und sieht dieses Übermaß von Krankheiten, Sorgen, Entbehrungen, von inneren und äußeren Kämpfen, so will es einem nicht in den Sinn, daß am Ende dieses Weges ein Zweiundsiebzigjähriger von ungebrochener Frische und Heiterkeit steht, der uns noch heute Werke von erlesener Farbenpracht und Schönheit beschert.

Am 22. Dezember 1849 ist Rohlfs in Niendorf in Holstein als Sohn eines kleinen Bauern geboren. Mit 15 Jahren befällt ihn eine Krankheit, die den Ärzten verborgen ist. 10 Jahre ist der Knabe bettlägerig, bis ein Arzt diesem trostlosen Zustand ein Ende macht, indem er dem jungen Christian das Bein amputiert. 1874 reist der Maler mit einer Empfehlung von Theodor Storm zu L. Pietsch nach Berlin, der ihn freundlich aufnimmt und an die Akademie in Weimar empfiehlt. Hier in Weimar, wo ihm der alte Graf Kalckreuth ein Freiatelier verschafft, hat Rohlfs 25 Jahre seines Lebens gearbeitet. (Ich verdanke diese biographischen Notizen Herrn Dr. Walter Cohen, Düsseldorf, der eine größere Monographie über den Künstler vorbereitet.) Fast diese ganze Zeit ist für den Künstler ohne entscheidende künstlerische Erlebnisse, ohne Anregungen von tieferer Bedeutung geblieben. Auch äußerlich war ihm jeder Erfolg versagt, und als er nach fünfundzwanzigjähriger Arbeit von Weimar schied, besaß er nichts als die Schulden bei dem Gastwirt, der dem Künstler das Mittagessen gegeben hatte. Die Bilder aus der Weimarer Zeit haben etwas Unpersönliches, dafür aber die Qualität einer feinen malerischen Gesinnung und jene graue, silbrige Patina, die wir an Bildern des schon 1889 verstorbenen Carl Buchholz lieben. Erst gegen Ende der Weimarer Periode — der Künstler nähert sich schon den Fünfzigern — erst 1897 kommt ihm das entscheidende künstlerische Erlebnis, das seinem ganzen Schaffen eine neue Wendung gibt: er sieht drei Gemälde von Claude Monet. Nur ein Künstler kann sich vorstellen, daß der Anblick dreier Bilder eine so gewaltige Wirkung auf einen Menschen ausüben kann. Für Rohlfs war es eine Offenbarung, eine Erschütterung bis ins Tiefste, nicht unähnlich dem Erlebnis, das dem Apostel Paulus auf seinem Wege nach Damas-

Digitized by Google

kus widerfuhr. Als hätten alle Kräfte des Künstlers nur dieses Ereignisses geharrt, um die alten Fesseln überkommener Tradition zu sprengen, so brach nun mit einem Male diese neue fruchtbare Schaffenszeit herein, wo Rohlfs in immer neuen lichtdurchtränkten, funkelnden Bildern die Schönheit der durchsonnten Natur feierte. Jetzt hatte er endlich die Farbe für sich erobert, deren tausendfältige Probleme ihn nun nicht mehr loslassen. Um aus den Farben das Äußerste an Leuchtkraft herauszuholen, bringt er sie unvermischt mit kleinen kurzen Pinselstrichen auf die Leinwand, so daß das Bild ein flimmerndes Gewebe reiner Farben wird. Aber Rohlfs hat diese Malart, die man den Neoimpressionismus nennt, nie zu einem starren System ausgebildet, wie die Franzosen um Seurat und Signac, die geradezu das Gesetz aufstellten, man müsse bei der Kombination der Farbtupfen mit experimenteller Sorgfalt zu Werke gehen. Allem Doktrinären Feind, hat er den Neoimpressionismus, der in Deutschland sonst nur noch von Baum und Stremel bedeutsam vertreten wird, lediglich dazu benutzt, um sich ganz von den Dunkelheiten seiner ersten Schaffenszeit zu befreien. Er hatte die glutvolle Schönheit der reinen Farbe entdeckt und gab sich wie im Rausch, fern aller grauen Theorie, den neuen Erkenntnissen hin.

Aber bald trat die Beruhigung ein. Die kleinen vibrierenden Farbenpunkte flossen zu immer breiteren Flächen zusammen, das Zitternde, Zufällige — das Impressionistische wurde immer mehr überwunden. Die letzte und beste Schaffensperiode des Malers begann. Das Jahr 1912 etwa kann als Beginn dieses letzten Abschnittes bezeichnet werden. Über 60 Jahre war der Künstler alt, bis er sein Letztes und Bestes zu geben vermochte. Wie viele haben die Kraft, solch langen, langsamen Anstieg durchzusetzen? Und wer merkt diesen letzten Bildern an, daß ein Siebzigjähriger sie schuf? Gibt nicht gerade diese Spätzeit das Bild einer unzerstörbaren Jugend?

Der impressionistische Natureindruck ist endgültig ausgelöscht. Ein starker Wille hat die Bilder von innen her geordnet, gleichsam mit einem geheimen, architektonischen Gerüst versehen. Die Farben strömen breit dahin, steigern sich gegenseitig zu immer stärkeren Klängen, gewinnen immer mehr an Kraft, Tiefe und Ausdrucksgewalt.

Nicht immer gelingt es dem Künstler zur letzten Vollendung durchzudringen. Oft bleibt das Werk in genialen Ansätzen stecken. Oft sieht man Möglichkeiten, die zu verwirklichen dem patriarchalischen Meister die strenge Konzentration ermangelt, vieles bleibt Fragment, geistreiche Notiz, Improvisation. Von den Geheimnissen der Farbe in immer kompliziertere Labyrinthe gelockt, zu immer neuen Experimenten verführt, gelangt der Maler häufig nicht über die sinnlichen Reize der Farbe hinaus und landet so im rein Dekorativen. Das Bild wird zum Ornament, das Aquarell zur fein abgestimmten Tapete.

Aber in glücklicher Schaffensstunde gelingen ihm Dinge, wie der schöne von seltsamem Leben erfüllte »St. Pauluskirchturm in Soest«, wie die von echtem Gefühl getragene »Inspiration«, wie die geschlossene festgefügte Komposition des »Jüngling am Scheidewege«.

Digitized by Google

Etwas Volksliedhaftes, Kerniges, Herbes und Gemütvolles liegt in den Werken dieses Malers. Da erscheinen Hexen, Kobolde und drollige Könige, wie wir sie aus unseren Märchenbüchern kennen, da erscheint auch Gevatter Tod, aber nicht schrecklich und grauenvoll, sondern wie ein guter alter Onkel, dem das ahnungslose Kind einen Blumenstrauß reichen will. Etwas Heftiges und Poltriges ist in diesen Gestalten, eine Freude am Humorvollen und Burlesken, wie sie uns aus alten deutschen Mären und Schwänken entgegenklingt.

Diese Liebe für das Knorrige, Eckige, ja Tollpatschige kann sich graphisch nicht in der Delikatesse der Radiernadel ausleben; da muß die Holzplatte her, das Linoleum und das breite Späne aushebende Messer. Mit ihm hat Rohlfs seine krausen Visionen, seine markigen Gestalten festgehalten. Niemand kann sagen, wie viel solcher Blätter der Künstler geschaffen, niemand könnte die »Zustände« zählen, geschweige denn sie wissenschaftlich rubrizieren. Immer wieder hat der Rastlose neue technische Versuche gemacht, immer wieder neue Druckverfahren ausprobiert. Jedes einzelne Blatt hat er mit Liebe und Sorgfalt behandelt, mit eigener Hand koloriert, verändert, vielleicht verworfen, oft nach Jahren wieder hervorgeholt und erneut übermalt, so daß man ruhig sagen kann, jedes graphische Dokument dieses Künstlers sei ein »Zustandsdruck«, eine einmalige Fassung, ein Original.

Im Jahre 1900 hat Osthaus den Künstler nach Hagen gezogen und für sein äußeres Leben gesorgt. Seitdem hat er dort gelebt, abgesehen von kurzen Studienjahren in Soest 1906 und 1907 und in München 1911 und 1912. Als Siebzigjähriger hat er, der alte Hagestolz, eine junge Frau heimgeführt, die mit sorglicher Liebe den Lebensabend des ewig Jugendlichen verschönt. Lange hat es gedauert, bis die Öffentlichkeit von dem Einsamen erfuhr. 54 Jahre war er alt, als Osthaus den ersten Aufsatz über ihn in den »Rheinlanden« veröffentlichte. Erst die letzten Jahre haben seinen Namen in die Weite getragen. Und die die Kunst der letzten Epoche mit Anteilnahme verfolgten, wissen, daß das Lebenswerk Christian Rohlfs Geltung haben wird in der Zeit, denn er ist der Mittler zwischen Altem und Neuem, zwischen Vergangenem und Zukünftigem.

Digitized by Google

H A N S B O L S

FRIEDRICH EISENLOHR

Wann er geboren war, weiß ich nicht mehr genau. Ebensowenig, wann er gestorben ist. Beide Daten erfuhr ich wohl einmal, wie man eben etwas erfährt, irgendwo, beiläufig, gelegentlich. Und so erfuhr man eigentlich das meiste und wesentlichste von Bolsens Leben und von seiner Kunst. Schön und phantastisch aber war all das immer, wenn man es von ihm selbst erfuhr, wenn er einem irgendwo gegenübersaß, an einem der kleinen Tische eines Pariser Boulevardcafés oder im Vestibül des Adlon-Hotels in Berlin oder in einer dumpfigen Münchener Weinstube oder auch — manchmal — in einem windschiefen Atelier in einer dieser Städte. Ich habe verschiedene Monate in verschiedenen Ateliers in verschiedenen Städten mit ihm zusammen gewohnt. Darin malte er dann gierig und mit hastigen Pinselstrichen seine sonderbaren Landschaften und Porträts, gab zügellose Feste, die ihm bedeutende Schulden kosteten, verheiratete sich manchmal, illustrierte irgendein Buch oder eine Zeitschrift mit ein paar ausgelassenen Strichen und war wieder für Monate verschwunden. Irgendein Bekannter erzählte dann eine tolle Geschichte von ihm, die in Venedig oder London oder Christiania spielte, und so brach darüber der Krieg aus. Ich reiste mit ihm am 1. August 1914 von München bis Stuttgart, wo ich den Zug wechseln mußte. Er fuhr nach Köln und schrieb mir später noch, daß er zu den Fliegern geholt worden sei. Ich habe ihn nicht wieder gesehen. Irgendein Bekannter erzählte mir, daß er in München gestorben sei, nachdem er ein Auge verloren und seine Gesundheit im Kriege ruiniert hatte. Und fügte noch irgendeine romantische Geschichte über seine Beerdigung hinzu, in der wie immer eine schöne unbekannte Frau eine maßgebende Rolle gespielt habe.

Das Bedeutendste seines Nachlasses, der, soweit er künstlerische Formen in Bildern und Zeichnungen angenommen hat, wohl in alle Winde verstreut sein wird, ist das Bild seiner scharf ausgeprägten Persönlichkeit, wie es in der Erinnerung seiner wenigen Freunde lebt.

✝

Es ist Freunden des Malers gelungen, einen großen Teil seines künstlerischen Nachlasses in Paris zu retten. Er wird geordnet und soll demnächst der Öffentlichkeit bekannt gegeben werden.

Digitized by Google

MAX BURCHARTZ

SELBSTBIOGRAPHIE (1921)

Ich denke gern, daß ich im Rheinland die Heimat habe, doch wo ich am liebsten verweilte, das ist Paris. Als ich noch in Elberfeld war (dort 1887 geboren), die ersten zwanzig Jahre lang, zog es mich immer nach Westen oder den Rhein hinauf oder hinab; östlich hörte bei Hagen die Welt auf. Auch meine Vorfahren lebten im Bergischen und am Niederrhein, Spuren führen nach Holland und rheinsüdwärts.

Wohl weise verwehrte man anfangs die Wege zur Malerei. Ich wurde Kaufmann und ließ bei schweigendem Widerstand nicht mein Ziel. An einem Sonntagmorgen im Frühjahr 1906 sagte mir der Vater für den Herbst den Besuch der Akademie in Düsseldorf zu. Ohne diese Schule ernster noch leichter zu nehmen, als sie verdient, blieb ich zwei Jahre und zeichnete, arbeitete dann bei den Eltern auf dem Lande und lebte ein Jahr in München, auch in Berlin. Später zog ich nach Antwerpen, war einen Winter an der See in Holland, ging dann nach Paris und reiste in Frankreich und nach Algier. Nach dem Kriege lebte ich in Hannover, zur Zeit in Weimar.

Es hat mich immer zum Umgang mit Menschen getrieben, vielen fühle ich mich dankbar. Auch Bücher waren für mich entscheidend. So fiel mir, als es an der Zeit war (1910), Schopenhauer in die Hände, später Dostojewski. Das war ein Bad im Meer.

Stets zog's mich durch alle mir offenen Tore in das Leben einzudringen, und ich war mir immer des tiefsten Wünschens bewußt dem Erlebnis der Natur meine Kunstform zu finden. Jahrelang mühte ich mich ohne Ergebnis. Ich war befangen im Wahn der Unantastbarkeit der äussersten Schale der Erscheinung und fand schwer die Freiheit, die Beschränkung fordert. Umso quälender war dies Versagen, als ich früh und mit den Jahren schwillend stärker die Macht von Kunstwerken erlebte.

Als Tertianer wurden wir in eine Ausstellung von Hans Thoma geführt, das waren die ersten Bilder die ich sah; für Jahre haben mich dann fast einzig Abbildungen nach Michelangelo bewegt und begeistert, bis ich später unmittelbare Eindrücke empfing. Die Bilder von Rubens und Franz Hals hab ich mir oft freudig angesehen. Greco und Hans v. Marées, in Paris Cézanne, Rousseau, Matisse, Derain und Picasso kamen mir nah. In Frankreich waren es besonders die Kathedralen und die Primitiven die mich immer wieder in sich einfingen. In Paris fühlte ich am schmerzlichsten, wie weit voneinanderklaffte, was ich erlebte und nicht verwirklichen konnte. Erfüllt von all den fremden Kräften, die ich aufgesogen, blieb nur Raum für leise Zuversicht zur Zukunft. Die Kriegsjahre schlossen nahezu jeden Versuch zur Arbeit aus. In Hannover, befreundet mit Gleichmann, fing ich an mich zu finden.

Es scheint mir gut zu sagen daß ich auch heute noch manche Bilder Thoma's liebe, mehr als etwa die von Marc, daß ich Leibl verehre und Chagall. Ich mag nicht, wenn man tut, als fange erst hinter den Impressionisten das wahre Reich der Kunst an.

Digitized by Google

Ich möchte frei von Mühen um Erfolg, frei von der Einstellung auf die Entwickelung der Kunst (die ich im Wertsinne leugne) so malen, daß mich das Alter berechtigt, wie Poussin zu sagen: »Je n'ai rien négligé.« Mehr liegt nicht, nicht vielleicht einmal dies, in unserer Macht. Wie dem auch sei, das Leben scheint mir lebenswert.

Der Mann am Fenster. Lithographie 1919 Max Burchartz

Digitized by Google

HEINRICH CAMPENDONK

WILHELM MAYER

Campendonks Werk ruft nicht, wie das vieler unter den jungen Malern (ich denke da an Kokoschka, an Meidner, an manchen andern), auf zum Kampf, zum Streit, zum ehernen Zwiegespräch — — es zwingt zur Ruhe, es nötigt mit elementarer Gewalt zur Stille, es bringt Versenkung. Es ist schon daran erinnert worden, daß bei der Betrachtung des Werkes dieses, dem Niederrhein entstammenden Malers die alten kölnischen, rheinischen Meister auftauchen, die Bilder all jener Unbekannten, die uns in ihrer großen Einfachheit und Innerlichkeit immer wieder und heute besonders in ihren Bann zwingen. Und so mißlich solche Vergleiche sind bei Betrachtung lebendiger Bilder, irgend etwas dabei ist richtig. Hier wie dort die große Schlichtheit und Demut, das »Ganz-in-der-Natur-leben«, das Mitschwingen in jeglichen ärmsten Wesen, in Pflanze und Tier und Mensch und Gestein.

Dies sind immer wieder die Motive dieses Malers: Menschen zusammen mit Tieren, mit Kühen oder Ziegen, Tiere mit und unter Blumen; tierhafte Gebilde in phantastisch-unwirklicher-wirklicher Landschaft; Menschen an Wassern sitzend und angelnd; Menschen in der Not ihrer irdischen Behausung. All diese Gestalten, sie sind wie das Märchen eines Dichters, phantastischen Welten sind sie entsprungen, beseligt staunen wir sie an, und im gleichen Augenblicke fühlen wir, sie sind das Leben, sie sind wirklich. So stark ist die Verknüpfung dieses phantastischen Dichters mit dem Leben, das in jedem Bild zu spüren ist: dieser Maler schafft seit Jahren draußen, abseits der Städte, auf dem Lande, in engster Verknüpfung mit der Natur, befreundet mit jeglicher Kreatur. Metaphysisch sind die Gesichte, die er malt, aber irgendwie wurzeln sie stark in der Wirklichkeit.

Es ist natürlich, nicht zufällig, daß Campendonk oft (und man spürt die große Liebe) Glasbilder malt. Sehr stark merkt man hier seine Verwandtschaft mit den naiven Malern der alten Votivbilder, die schlichte Unberührtheit steckt in beiden. Oft wieder sind Campendonks Bilder, die immer herrlich gemalt sind, spukhaft-träumerisch — und doch auch das Träumerische ist bei diesem so stark erdhaft wurzelnden Metaphysiker irdisch im schönsten Sinne.

Man hat Campendonk oft genug mit Franz Marc zusammengenannt, jahrelange Freundschaft verband beide; ja, sie sind beieinander in der Liebe zum Tier, sie haben beide um neue Theorien gekämpft, aber besieht man beider Werk, spürt man, wie eigen jeder dasteht, wie verschieden sie sind, wie unabhängig voneinander.

Über dem Werk von Campendonk liegt bei scheinbarer großer Motivähnlichkeit ein großer Reichtum, eine bewundernswerte Kraft, eine Unbeirrbarkeit und Stetigkeit in der Entwicklung. Ruhig und sicher geht er seinen Weg. Hinter ihm liegen die Zeiten, da auch er im Ringen mit futuristischen, mit kubistischen Problemen unsicher war. Was er heute malt, ist unproblematischer. Indem er die Ekstase seiner inneren Erleb-

Digitized by Google

nisse malt, entstehen alle jenen merkwürdigen Tiere und Menschen und Pflanzen, auf Bildern und auf Holzstöcken, die aus einer andern Welt zusammenscheinen und die doch wieder in sich die Demut vor der diesseitigen Kreatur tragen. In dieser Welt steckt die tiefe Religiosität der Alten. Campendonk ist ein Lyriker, ein Träumer — er ist ein Maler, der ganz und tief in unserer Erde steckt, die er liebt, wie kaum einer.

Holzschnitt Heinrich Campendonk

Digitized by Google

OTTO GLEICHMANN

THEODOR DÄUBLER

Verwehen, nicht Verwesung, gibt uns das herbstliche Gespenstische Otto Gleichmanns. Hände sind wie Blätter; er sieht große, welkende; das Blatthafte liegt in seiner Wesensart. Er glaubt nicht an die ritterliche Schönheit des Einzelnen: Zufallsfamilien sind entscheidend; oft grotesk zusammengewürfelte: sie beherrschen eine Räumlichkeit, die sich bilden muß, führen wird zum Bild ... Kunstwerk. Andere, lebendig gewordene Gebärdenmacher hält er bestimmt für bloß eingebildet, äußerlich, sie verführen zum Materialismus und werden Aberglauben. Auch Tiere, besonders Hunde und Hennen, können in ihrer Zufallssippschaft mitheulen, durch sie hindurch gackern.

In den Zeiten schwerer, sozialer Sorge ist jeder weißgedeckte Tisch ein Altar, wer sich da einfindet, für wen bloß einige Brosamen abfallen, verfällt dem Tischgeist; er muß um ihn herumhadern, für ihn sich abmühn, auf ihm sich laben dürfen. Das Bett der Königlichen, der Tisch der Kärglichen binden beide Schicksale. Eigentlich geht da bei Gleichmanns Ärmlichen alles ohne Entscheidungen vor sich; man schattet abgehärmt oder verbissen oder zänkisch aneinander vorbei; denn das ist dann nicht der Bereich adeliger Armut.

Geredet um die Dinge herum, ohne den Kern zu treffen, wird beim Festmahl; die Gebärdensprache vertrocknet aber noch mehr. Auch die Individualität des Einzelnen wird dabei nicht gehoben. Die Leute sprechen aneinander vorbei, so wie er, der Künstler, hin und her strichelt, um die Stimmung, den Rauch über den Raunenden darzustellen. Grausig ist es auch in diesem Gesamtgrau. Gruselig wird einem, weil die Menschen geistlos bleiben, wo man doch von den Wohlhabenden Gebildetsein verlangt. Das Bild ist gespenstig, aber niemand ein Gespenst, dazu reicht es zumeist bei keinem. Überredung heißt ein Bild in bürgerlicher Mittelmäßigkeit; dort kann man das manierlichst; auch das Vergiften durch die steife Geschwätzigkeit, dazu dilettantische Musik, Talmi, Zauberstückchen, der Fluch einer Tradition von 60 Jahren: auch schon eine Belastung, nicht mehr zu ertragen. Für den Nachbarn.

Unser Stilchaos ist ein romantisches Mißverständnis. Die Großstädte erleben nicht mehr echte Abenteuer, aber etwas setzt sich fest: das Gespenst der Stadt Berlin. Wir erleiden es nervisch. In den aus Paris importierten Varieté-Revuen tauchen oft die Masken in den Spreenebeln auf. Zille kennt sie nicht ganz selten. Ohne Mondschein; denn das wäre ja echte Ritterromantik mit Revenants. Groß erspäht sie besser, bei der elektrischen Bogenlampe (Mondscheinersatz). Strindberg in seinem »Inferno« entdeckte den Spuk von Paris. Es gibt ihn wirklich. Goethe sah ihn in der Bannmeile der Kleinstadt. Sogar da. Aber es war noch ein Pudel. Des Pudels Kern ein rechtschaffener Romantiker. Im Umkreis jeder Stadt, um Hannover gibt es das auch. Dort wohnt Gleichmann. Kalfakter, die jede Rasse längst los sind, springen am Spaziergänger empor. Ein Hundepack! Hat aber seine Zwitterromantik. Gleichmann erzählt

Digitized by Google

mit Spott über den Spuk, auch von den Gestalten mit fünfzangigen Greifern. (Menschen mit Händen.) Und die Bäume dort draußen so vereinzelt; Reste eines Forstes: Aufforderungen, sich aufzuhängen. Laßt doch wenigstens euer Geträume vom Ich daran baumeln, sich noch oben überkugeln: was da hin und her schlenkern wird, hat keine Erdenschwere; darum der Selbstmord ein vielfaches Erlebnis innerhalb 60 Jahren.

Was ist denn das in der Nacht? Geistert es oder bloß die Mietkaserne? Man kann heute im Menschenhaus wieder nicht schlafen. Mann, Frau und Katze. Die Kinder: Zwillinge, sind tot. Man trifft sich dennoch im Wohnzimmer. Die Uhr tickt, der Schrank knistert. Am Tisch? Die Reste des Abendbrotes nicht weggeräumt; vielleicht sprang die Katze hinauf und weckte die kaum Einschlummernden. Nein, oben hat man gepoltert, übrigens, unten liegt eine Kranke! Vielleicht ist sie ...? Geweint hat man nicht, gewimmert auch nicht. Gewinselt! Gewinselt! Hast du es gehört! Beide, wer frägt und der Befragte, denken: wenn du es gehört hast, dann ja: keiner spricht so etwas aus, spätes Nachtgepolter!

Drüben im Haus ist wieder einmal etwas los. Siehst du nicht das Hin und Her mit der Petroleumlampe? Ein Unglück. Einbruch der Polizisten? Menschen hat man nicht erkannt. Ein Spielklub? Die dreckigen Karten. Wer war dabei besoffen? Man kann darüber nichts sagen, die grellbeleuchteten Köpfe waren besonders ausdrucksvoll, zu groß, wegen der dunklen Gewänder. Ein Biest lief auch in der Stube mit. Und es war kein Hund. Dort drüben, 20 Meter von hier. Noch weniger. Irrende Schatten.

In alten Schlössern gibt es den laufenden Hund. Ein Stilzeichen! Es gibt aber auch noch eine Ausprägung des Stillosen: hinter Makkartbuketten im Staub lebt sie auf, die versenkte Gebärde des Hinuntermüssens. Wir kommen auf den Hund. Wir sollen also verfallen? Ein Gespenst, der sogenannte Hund. Ein Gespenst in der deutschen Sprache.

Überall läuft es uns nach, das: du wirst häßlich. Whitechapel kommt überall vor. In jeder mittelgroßen Stadt; sein Whitechapel hat sogar jeder Stand.

Gleichmann weiß erschreckend viel darüber zu verzeichnen.

✚

Digitized by Google

BERNHARD HOETGER

C. E. UPHOFF

Bernhard Hoetgers graphisches Schaffen ist noch in der Entfaltung. Die vorhandenen zahlreichen Zeichnungen offenbaren ein überquellendes Vorstellungsvermögen, das über die Plastik hinaus auf die Gewinnung weiterer Ausdrucksformen hindrängt. Die Graphik, das Ausdrucksmittel dieser Zeit, liegt auch auf seinem Wege. Sein Verlangen, den inneren Gesichten erschöpfenden Ausdruck zu geben, gebiert die Notwendigkeit, das richtige Handwerk zu finden und zu meistern. Das Hinkratzen graphischer Impromptüs liegt ihm so wenig wie anderer schmissiger Kunstbetrieb. Erregter Versuch charakterisiert seine ersten Radierungen. Er will Blätter, die in Licht getaucht sind —, Blätter, wo Licht den Schatten durchflutet. Und er will sich mitteilen. Er ist erfüllt von den neuen Erregungen und Bewegungen. Er entdeckt sich und die Welt und die Kunst wieder einmal von neuem. Ein neuer Hoetger will sich entfalten und sich der Welt auf neue Weisen mitteilen. Was eine solche leidenschaftliche Lebendigkeit hervorbringt, das ist nicht mit kurzen Worten für oder wider abzutun. Das fordert stärkste Lebendigkeit des Miterlebens in allen — künstlerischen und tagtäglichen — Dingen.

Vielleicht oder auch gewiß, daß Graphik unter seinen Händen über die Bedeutung als Sammlerobjekt hinauswächst — Mittel wird zu weitgespannteren Zwecken: Licht zu tragen in die dunklen, traumhaften Vorgänge der Seele des Schaffenden, Kundgebung zu werden für die Stellungnahme des Künstlers zu den menschlichen und menschheitlichen Bewegungen, Manifest zu sein des künstlerischen Willens zu lebendigem Wirken in der Gegenwart, Forderung, Herausforderung, Kritik, Wegweisung, Prophezeiung.

Bernhard Hoetger wird als Graphiker so oder so noch Bedeutsames zu sagen haben.

Digitized by Google

WERNER HEUSER

HANS FRANCK

Man weiß, daß Schubert, wenn ihm ein neuer Mensch zugeführt wurde, den Vorstellenden beiseite zu zupfen und leise zu fragen pflegte: »Kann er was?« Mit solcher Regelmäßigkeit, daß diese Gewohnheit ihm unter den Freunden den Übernamen »Kannerwas« eintrug. Die Antwort auf das Kann—er—was? — weit wichtiger war sie dem Liederfranzl als Name, Stellung, Besitztum, Ruf des vor ihm Auftauchenden. Heute lautet unter Künstlern, Kritikern und — in ihrem Gefolge — unter dem Publikum, das auf Modernität hält, die entscheidende Frage durchaus nicht mehr: Kann er was?, sondern: Will er was? Wäre bei dieser Frage (wie es sein sollte) das Können selbstverständliche Voraussetzung, handelte es sich bei der Feststellung des Gewollten um die Manifestation des gesamten Erlebniskomplexes, um das Ethos und den Glauben des werkhingegebenen Weltwillens — man könnte gegen die veränderte Fragestellung nicht viel einwenden. Doch ist dem ganz und gar nicht so. Können — wer von den Neusten verachtete es in gewaltigem »Erdreusten« nicht? Künstler heißen — Schimpf ist es ihnen. Menschen wollen sie sein. Nichts — als — Menschen. Und bei der Feststellung des Willens wird — ob bewußt oder unbewußt bleibt sich gleich — an die Richtung, an den Stil, an die Manier gedacht. Ob ein Dichter, wie der Modernität-Kanon vorschreibt, den Artikel wegläßt oder nicht — viel wichtiger zur Beurteilung seines Wertes als die Frage nach seinem Können und seinem Glaubensgrund. Ob Maler und Bildner ihre Werke unter das Zeichen der Naturdeformierung stellen — entscheidender als ihre Formkraft und ihr Erlebnisumfang. Um so erfreulicher in diesem Tohuwabohu von Stilfexen ein Mann wie Werner Heuser, bei dem nicht nur auf das Kann er was? ein unbedingtes Ja als Antwort zu geben ist, sondern auch das Will er was? (im Sinne einer wesenhaften, also gültigen Modernität gestellt) unbedenklich überprüft werden kann. Das Können springt einem geradezu aus Heusers Gebilden entgegen. Stärker noch aus seiner Graphik als aus seinen Bildern, bei denen er nach Jahren des Tastens und Suchens erst in den allerletzten zu der Ausgeglichenheit zwischen der Zeit und sich selbst gekommen ist. Eine Zeitlang schien es sogar, als ob ein Zuviel-Können (nicht, wie heut' die Regel, ein Zuwenig-Können) Heuser zur Gefahr würde. Wie nicht nur Stein und Pflanze und Tier, sondern auch der Menschenleib zu rhythmisch-formalen Zwecken genützt wurde, das ging nicht nur bis an die Grenze des Virtuosenhaften, sondern überschritt sie vielfach. Und diese Grenze kann nach Hebbel bekanntlich nicht um einen Schritt, sondern nur um tausend Meilen überschritten werden. Doch der Durchbruch zum Ausdruckhaften ist, nachdem die neuen Mittel in fieberhaftem Schaffen von staunenswertem Umfang errungen wurden, auf breiter Linie erfolgt. Diesem Können geht ein wissender Wille parallel. Ein Wille, der sich entschlossen gegen alles kehrt, was Tradition heißt, der Gegenwärtigstes in neu zu erschaffenden Formen auszudrücken bestrebt ist. Ein Wille, der in der Kunst an

Digitized by Google

die zukünftige Mission des Deutschtums glaubt und im besonderen an die Mission des Rheinländers, der westlich genug orientiert ist, um nicht die Form zu verachten, und östlich genug, um nicht das Formale zu vergötzen.

In drei Gruppen baut sich das graphische Werk Werner Heusers — sieht man von der unübersehbaren Zahl der Werkarbeiten darstellenden Studien ab — nebeneinander auf. Am Beginn: Lithographien. Große, bewegte, vom Künstler auf den Stein gezeichnete, zur Hauptsache biblische Blätter. Einige mehr Bildkomposition, als die Gattung verträgt. Andere, statt dieses Über-das-Ziel-Hinausgehens, ein Nicht-ans-Zielgelangen im Linear-Formalen, im Problemlösen stecken bleibend. Die besten bewegte, gegliederte, künstlerisch bezwungene Lebendigkeiten. Mittwegs: zweifarbige Zeichnungen. In der Zeit einer (durch einen Beinschaden erzwungenen) Mußе mit Rot- und Blaustift aufs Papier geschmettert. Ekstatische Fanfaren, unwirklichkeittrunkene Träumereien, augenzwinkernde Verzerrungen. Die besten dieser Blätter werden, jedes nur einmal vorhanden, bald Sammlerwert bekommen. Nach und neben diesen Zeichnungen: Holzschnitte. Man spürt, wie nach der Hemmungslosigkeit des Stiftes der Widerstand gesucht wird. Wie diese — entfernt an Schmidt-Rottluf gemahnenden Blätter — in Eckigkeit und Klobigkeit schwelgen, dabei mißglückt, wie im Ecce homo — aus formalem Bestreben heraus — das Wichtigste: der Mund. Weil die Schwarzflächigkeit nicht Ergebnis des Ausdrucks ist, sondern den Ausdruckswillen vergewaltigt. An anderen Stellen eine raffinierte Umsetzung des Anatomischen ins Flächige, wie es das Material will. So ist das rein Ornamentale dieser Blätter am restlosesten gekonnt. Aber es steckt zu wenig Lebenssubstanz darin. Das Ausdrucklebendigste ist an den prominentesten Stellen am auffälligsten daneben geraten. Während Heuser in der Lithographie die Bahn durchschritten hat und, wenn er sie wieder aufnimmt, von neuem beginnen muß, während die Zwei-Farbenzeichnungen eine einmalige Beglükkung darstellen, die, wenn sie sich wiederholen sollte (dem Willen nicht zugänglich), über ihn hereinbrechen wird wie ein befruchtender Wetterschauer, steht er mit den Holzschnitten noch am Beginn des Weges. Das gilt, trotz der technischen Vollkommenheit, die Heusers Mappe »Köpfe« zeigt. Das Groteske konnte nur einen Teil seiner Kräfte frei machen. Wie hier typische Zeitgenossen festgehalten und ohne die Allerweltsgesichter porträtiert sind, das ist mehr eine virtuose als eine schöpferische Leistung, mehr Dokumentierung einer Augenblicksstimmung, einer Laune, als überlegene, alle Mittel nützende Gestaltung. So ungemein stark der erste frappierende Eindruck ist, die nachhaltige Wirkung entspricht ihm nicht. Hier ist Heuser (was bei seinen Bildern, seinen Lithographien und seinen Zeichnungen nicht der Fall ist), ich will nicht sagen: einen Abweg, aber doch: einen Umweg gegangen. Dennoch, ja vielleicht gerade deswegen gilt: Wie immer Werner Heuser seinen Weg weitergehen mag — um das Wohin? keine Sorge. Das Können ist so sicher in ihm gegründet, der Wille von so zeitgesäfteter Unbeirrbarkeit, daß sich Leistungen auf diesem Wege ergeben müssen, die ein Anrecht haben, mit höchsten Maßen gemessen zu werden.

Digitized by Google

FRANZ HENSELER

JULIUS TALBOT KELLER

Biographien sind Rückblicke. Beschaulich buchten unsere Väter Lebensdaten, den Zusammenhang laufender Entwicklung zu bewahren. Entwicklung ist uns abgebrochen, Zusammenhang uns zersprungen. Erben eines Endes haben wir einer Wüste Widersinn neu zu deuten, anders zu erschaffen die Welt. Belanglos ist uns Lebensbeschreibung. Wichtig: welchen Schwunges, welchen Sinnes ist die Kraft eines edlen Menschenlebens, das mit uns war.

Franz Henseler war aus Oberbayern. Der Volksstamm lag mit starkem, aber schwerem Blut und mit der Dumpfheit ungewandter Kraft in ihm, Auftrieb seinem Geist, Hemmung seinem Wirken, Siegel schließlich unter sein fatales Schicksal. Trotz der fremden Abstammung gebührt ihm Raum unter der Kunst der Rheinländer. Er fand bei ihnen Klarheit, die große Freude an strömender Welt und, soweit sie ihm vergönnt, Vollendung künstlerischer Absicht.

Als Kind malte er eine Madonna, barg sie in einem hohlen Baum, traumhaft. Er studierte irgend etwas, erwachte spät und bemerkte, daß er zeichnen konnte. Schwabing entdeckte ihn mit einem Haufen Skizzenbüchern. Aus Gotik und Barock noch zu sich selber unerlöst, hatte er biblische Themen hingeworfen. Heilige stiegen in spiralter Linie auf, wälzten Armranken in gebauschte Wolkenhimmel, lagerten gebirghaft über Landschaft hingebogen, flammten, lasteten oder thronten. Die Zeitalter der Kunstgeschichte gärten in seinem Hirn, aber aus ihrem Maß in sein schwingendes Temperament gedeutet, von seiner eignen Hand ergriffen, die unbeirrbar die Kontur seiner Visionen umflog, in gelöster Kühnheit. Mit dieser Verwegenheit überwand er schließlich Traditionelles, fand er restlos den Kontakt zu seinen eigensten Ekstasen und umriß der geschauten Wirklichkeit rein henselerischen Sinn. Aus seinen Blättern dieser späteren Zeit steigt die urgewachsene Kurve so aus seinem Wesen, daß die Figuren mit dem Gestus seines eignen Körpers reden und er den Freunden verblüffend aus der Zeichnung ganz selber herauslebt.

Für sein Leben war typisch: er war der seltene Fall des Antibourgeois ohne Absicht aus fesselosem Schwung, manchmal sogar wider Willen. Sein Dasein floß aus jeder hergebrachten Ordnung in der Dimension eines trunkenen Rhythmus. Auf seinem Türschild unter seinem Namen stand »Experimentator«, herausfordernder Spott auf jede Klassifizierung, Proklamation der Fragwürdigkeit eines Daseins, das er täglich neu mit sich versuchen wollte. Eine große Spannung war in ihm, vom Unernst des Cafébetriebes, dem er wochenlang erliegen konnte, bis zu asketischer Abgeschiedenheiten im Atelier. Er schnörkelte hundert Flitscherln in sein Tagebuch, machte Mondänes, Entwürfe, die einen Poiret beschämten. Dann warf er aus Chaos einen Propheten beschwörerisch in den Bildraum. Er lag Bürgern, Zuhältern, Tagedieben und Kommerzienräten auf der Lauer, vernichtete sie in Zeichnungen mit Gegnertum, das

Digitized by Google

aber ohne Bosheit war, nur schwebender Humor und erdrückendes Kaliber. Dann wieder verschwand er, um nach Tagen vor den Freunden mit einer »Mariä Schwangerschaft« aufzutauchen, in der Glorie und Frömmigkeit des deutschen Mittelalters in Fluß und Farbe blühten.

Eines Tages war er aus Schwabing fort und am Rhein. Der Brücken Eisenkonstruktion, Ufer aneinanderreißend, und des Doms Himmelsturm, schwarzer Kohlenkähne mystische Wallfahrt verwirrten ihn, der aus München kam, entbanden dann letzte Probleme. Ins Geistige umzubiegen den Aufwand der besinnungslosen Riesenindustrie, das Sinnbild einer Göttlichkeit aufzubauen in die Werkstatt der Nur-Materie, die das Rheinland war, schien ihm ein Vorwurf. Nach Experimenten im großen und neuen Format entstand sein Meisterbild der »Rheinischen Madonna«, das er mehrfach malte. Aus dem Wurf der großen Kurve, der ihm bis dahin Ausdruck war, drang er vor zu dem Gesetz des Lichts, von dem er nun sein Bild gestalten ließ. Aus dem Lichtsturz einer rollenden Sonne ist in Strahlkaskaden die Stadt am Rhein gebaut, mit Dom und Fluß, Cafés und Straßenszenen. Aus Licht gewillt wallt durch das ganze Bild die Mutter Gottes, tragend in ihres Kleides Transparenz die Stadt, und ihr doch in Trauer fern.

In der Werkbundausstellung zu Köln malte er Glasfenster und Supraporten des städtischen Pavillons. Er sah Aufträge vor sich, die ihm Spielraum für seine ins Monumentale gehende Begabung endlich boten. Er hatte das Format, mancher deutschen Wand, die leer steht, Sinn und Tiefe zu schenken. Da kam 1914 die große Zeit. Einen Menschen, dessen Lebenspuls in Unordnung und nach der Melodie eines mehr dionysischen Hinströmens ging, preßte man sinnlos in des Kommisses graue Röhre. Feldwebel und Majöre notzüchtigten seine Kunst, zwangen ihn, ansprechende Porträts von ihnen zu Familienzwecken anzufertigen. Wäre Henseler gerissen gewesen, er hätte das neue Problem wie ein Goya gelöst. Zur Persiflage der Zumutung fand er in Dreck und Pulver nicht den Witz. Nach vier Jahren eines für seinen zarten Organismus vernichtenden Soldatenlebens war er so zermürbt, daß er vor eines Reserveleutnants Schikane in Wahnsinn flüchtete. Bis auf sein Fiskushemd war ihm von seines Schaffens Ertrag nichts geblieben, als im Irrenhaus kosmische Gedichte, die er vor einem Chor unflätiger Geisteskranken aus sich herausbrüllte. Noch in seinen letzten Tagen formulierte er der Menschheit Schmach und ihr begangenes Unrecht in Wahnsinnsbriefen, aus denen rührendste Großmut und der Geist eines großen Opfers spricht. Dann verweigerte er die Speise einer Welt, mit der er nichts gemein habe, und starb an Entkräftung im Irrenhaus zu Haar bei München im April 1918, 35 Jahre alt, mitten aus Plänen und unfertigem Werk, die er schuldlos verließ.

✝

Digitized by Google

WILHELM LEHMBRUCK

PAUL WESTHEIM

Ein Lehmbruck in den Tagen der Meister Bertram oder Franke hätte Schmerzensmänner und Marien zum Preise Gottes geschaffen. Unsagbare Wehmut, die ihn durchzitterte, hätte er vertrauend in IHN zu schütten gewußt. Meister Lehmbruck ward es auferlegt, in einer entgötterten Welt zu bilden, und auch da formte er nicht anders als leidende Demut und gnadenvolle Entrücktheit, selbst wenn er in Bescheidenheit nur »Knieende« »Sinnende«, »Emporsteigender Jüngling«, »Geneigtes Haupt« oder »Mutter und Kind« sagte. Himmel spannte er um seine in sich hineinhorchenden Gestalten. Das Wehen des Seelischen im Fleisch wußte er einzufangen in Linie, die groß, feierlich aufhallt, wie Orgelton ins Gewölbe. Es ist immer Sehnsucht da, Seele, die sich zu entwinden begehrt der Enge, der Drangsal, der Gebundenheit des Körperlichen. Ist, als ob Körperlichkeit sich selbst entrinnen möchte. Maße, Sinnlichkeit, Anmut, etwelche Verbundenheit mit dem Irdischen ist da und zugleich Flügelschlag der aufflatternden Seele. Ein Drängen dem Lichten entgegen, unfaßbares Emporgeistern, Entschweben irgendwie hinauf den Sternen zu. Die langen Beine, die schlanken, überschlanken Leiber, aufsteigender Hals? Die Glieder lösen sich himmelwärts. In ihnen ist metaphysischer Auftrieb, hinweg von der Erde, hinauf dem unbekannten Gott entgegen. Die Augen sind weit aufgerissen, als sähen sie schon hinein in die Glorie. Oder sie sind umflort von dämmernden Schatten, schicksalsergeben, von der Gnade schon berührt. Vielleicht das schönste Blatt des edeln Radierwerkes ist eine »Auferstehung«, ein Hosianna der Erstarrung sich entringenden Körper, erwacht aus zu langer Nacht und heimkehrend in die Hand des allgütigen Vaters.

Eigentlich ist alles, was Lehmbruck geträumt und visionär gestaltet hat, Auferstehung. Treibendes Wrack auf dem unergründlichen Ozean des Daseins, war all sein Bilden, Hinsteuern und wehes Verbluten in den Einen, der auch dem Gestirn seine Bahn gewiesen. Hölderlin hat die Rasse gezeichnet:

»Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen,
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,

Digitized by Google

Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings, von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.«

Der Überfall. Radierung W. Lehmbruck

Digitized by Google

AUGUST MACKE

WALTER COHEN

Macke, der zu Meschede im Sauerland auf westfälischem Boden geboren wurde, ist früh nach dem Rheinlande gekommen. Er lebte in Bonn, das er nur vorübergehend, auf zahlreichen, oft ausgedehnten Reisen verließ. Indem ihn die Öffentlichkeit allzu eng mit dem Kreise des »Blauen Reiters«, der Kandinsky, Marc und Klee verknüpfte, übersah sie, was in Mackes Kunst als typisch rheinisch besondere Aufmerksamkeit verdient.

In Kunstdingen werden Rheinland und Düsseldorf oft gleichgesetzt. Düsseldorf hat als Ausstellungsstadt unter der sehr zielbewußten Leitung der bald hundertjährigen Kunstakademie einen neuen Aufschwung genommen. Die großen Veranstaltungen im Kunstpalaste, besonders die von 1902, 1904 und des Kriegsjahres 1917 waren von unbestreitbaren Erfolgen begleitet, die im wesentlichen der offiziellen Malerei der alten Kunststadt galten. Die jungen, rheinischen Maler, oder die sich für jung hielten, sammelten sich im »Sonderbunde«, der kurze Zeit nach der schon historischen Kölner Ausstellung von 1912 einer verfrühten Auflösung infolge der Uneinigkeit innerhalb seines Vorstandes anheimfiel. Macke und der ältere Nauen haben in jenen Kampfjahren, da dem jungen Deutschland weder Zeitschriften noch Bühnen oder Ausstellungshäuser gegründet wurden, vielmehr Haß und Gleichgültigkeit des Kunstphilistertums den steinigsten Weg bereiteten, mit in vorderster Linie gestanden. Der Verfasser darf es bestätigen, daß im Sonderbunde niemand war, der mit soviel Klarheit und Schärfe des Urteils wie August Macke den Entwicklungsgang der rheinischen Malerei voraussah. Er warnte vor den Fagerolles-Naturen, den harmlosen Schafen im Wolfspelze der »Sezessionisten«. Lieber stand er abseits in der selbstgewählten Einsamkeit der Mittelstadt, als im Lärm des sogenannten Kunstlebens. In dem dokumentarischen Buche »Im Kampfe um die Kunst, die Antwort auf den Protest der deutschen Künstler« (München, Piper 1911) hat Macke seiner künstlerischen Überzeugung in der persönlichen Form, die alle seiner literarischen Äußerungen so anziehend gestaltet, einen Ausdruck gegeben, den niemand übersehen sollte, der sich mit dem Leben des so früh Dahingeschiedenen beschäftigt.

Mackes Malerei war in manchen Zügen der Kunst zeitgenössischer Franzosen verwandt. Mit vielen von ihnen, besonders mit Delaunay, verband ihn Freundschaft.

Die deutschen Maler der Vorkriegszeit fühlten sich in Paris nicht als Fremde. Der Gedankenaustausch, der gesellige Verkehr waren auf beiden Seiten durchaus ungezwungen und herzlich. Der alte Renoir hat damals Wochen in Pfaffenhofen bei Weßling nahe dem Ammersee bei Mackes Vetter, dem Münchener Maler Heinrich Brüne, zugebracht; und ebenso wurden im Pariser Herbstsalon viele Deutsche, die heute Ruf haben, gewissermaßen aus der Taufe gehoben. Dieses Hin und Her ging vor sich, ohne daß irgendeiner der Partner Einbuße an seinem nationalen Empfinden nahm.

Digitized by Google

In jener Zeit hat auch die vorzüglich geleitete Monatsschrift des »Les cahiers d'aujourd'hui«, denen der Präsident des Herbstsalons, Francis Jourdain, nahestand, gegen den beschränkten Chauvinismus eines Maurice Barrès Front gemacht und über Deutschland auffallend ruhige und verständige Aufsätze veröffentlicht.

Daß der Kubismus, dessen Wortführer Guillaume Apollinaire zu Mackes Freunden gehörte, auf den jungen Maler Eindruck machte, geht aus manchen der in Hannover gezeigten Bilder hervor. Von »Richtungen« sollte man jedoch gerade bei Macke nur mit großer Vorsicht reden.

Er war weit weniger doktrinär als sein bewunderter Freund Franz Marc. Wie naiv und ursprünglich Mackes Schaffen war, wird erst klar werden, wenn nach dem Kriege der gesamte Nachlaß, mit Einschluß der oft zauberhaft zarten Zeichnungen, der nach seinen Entwürfen ausgeführten farbenprunkenden Stickereien, der erstaunlich selbständig erfundenen Töpfereien, gezeigt werden kann. Viel wesentlicher als Kandinskys und Apollinaires Theoriengebäude ist für Macke die innere Verwandtschaft mit alter Kunst gewesen.

Er überspringt Düsseldorf und geht zu den alten Kölnern in die Schule. Hier fühlte er seine Vorliebe für reine, blühende und jauchzende Farbe bestätigt. Hier, bei Stephan Lochner, empfindet er, daß nicht Riesentafeln oder Wandflächen dazu gehören, »monumental« zu wirken. Erstaunt nicht jeder über das kleine Format der graziösen Bilder Mackes, der die großen Leinwände neuerer, norddeutscher Künstler im Gedächtnis behielt? Macke, der, wenn er wollte, auf ernste und straffe Komposition ausging, hatte doch auch den Mut, in seiner Kunst anmutig und liebenswürdig zu sein, als andere ihm in dem Ziel verwandte Künstler die Malerei zu unfreundlichen Bußübungen mißbrauchten.

Erst 27 Jahre war Macke alt, als ihn bei Perthes in der Champagne am 26. September 1914 die Kugel eines Franzosen traf. Er hatte noch nicht sein »Dombild«, seine »Maria im Rosenhag« gemalt. Die Ausstellung der Kestner-Gesellschaft gibt nur den Vorgeschmack von dem, was der junge Rheinländer zu leisten imstande gewesen wäre, hätte ein gütiges Geschick ihm vergönnt, sein Leben auszuwirken.

Unter diesen Bildern von Bergen und Bäumen, von bunten Vögeln und badenden Mädchen, Spaziergängern und Mozartischem Rokoko findet sich eine engzusammengehörende Gruppe von Werken besonderer Leuchtkraft der Farben. Macke malte sie unter der Einwirkung einer Tunis-Reise, die er im Jahre 1913 gemeinsam mit Paul Klee und dem Schweizer Maler Louis Moilliet unternommen hatte. Die Farbe ist pastoser als in den älteren Stücken, das Zeichnerische tritt mehr und mehr zurück. Ein Rest Afrikasonne scheint in diese funkelnden kleinen Meisterwerke hineingemalt zu sein. Ein letztes von Intensität des Ausdrucks und der Farbe ist erreicht. Ein Abschiednehmen?

Ernst Stadler, der elsässische Dichter, der wenige Monate nach Mackes Tod als Leutnant fiel, hat noch vor 1913 jenes Gedicht »Der Aufbruch« geschaffen, in dem er mit

Digitized by Google

visionärer Eindringlichkeit, in starkgefügten Rhythmen Tambourmarsch und Kugelregen, Trompetenstöße der Biwakfrühe und Blutdunst des Schlachtfeldes zu schildern weiß. Stadler schließt so:

Vielleicht würden uns am Abend Siegesmärsche umstreichen,
Vielleicht lägen wir irgendwo ausgestreckt unter Leichen,
Aber vor dem Erraffen und vor dem Versinken
Würden unsere Augen sich an Welt und Sonne glühend trinken.

Welt und Sonne hat Macke geliebt, wie nur je einer. Er, der in der Götterdämmerung der Jugend hinwegging, hat einen Abglanz davon in sein Gesamtwerk gerettet, der es trotz seinem fragmentarischen Charakter vor frühzeitigem Veralten schützen wird. Was den Menschen August Macke seinen Freunden unvergeßlich macht: Jugend und festliche Heiterkeit der Seele, das strömt auch aus der Mehrzahl der Gemälde dieser Gedächtnisausstellung.

Verfaßt während des Krieges, für die Kestner-Gesellschaft in Hannover, anläßlich der Macke-Ausstellung im Frühjahr 1918.

Drei Mädchen. Linoleumschnitt August Macke

Digitized by Google

MAX BECKMANN

KASIMIR EDSCHMID

Er hat in der erstaunlichen Menagerie seiner Zeitgenossen die lauteste Stimme, die quadratischste Brust, auch ein anmaßendes Hirn, das sich seiner Aufgabe bewußt ist. In die Geistsoße seiner Kollegen goß er immerhin männliches Blut. Er kann nichts dafür, daß das Ganze barbarisch ist, er ist ein Deutscher und als bedeutender Deutscher auch in den Fehlern der Rasse hochgezüchtet.

Putzt Klee sich mit den Reflexen eines ewigen Horizonts und der nächtlichen Promenaden seiner sternverzückten Seele, ist Meidners Verzweiflung das übertriebene Kollern eines literarischen Fasans, hat Kokoschkas bewegte und dunkele Herde vieles von der Hysterie unseres Säkulums und Heckels geeckte Linie die Nervosität monumentaler Schwäche, ist Kirchner ein vom Geist urplötzlich zum Wahnsinn hin gedrängter Wolf, und lassen die Pfaue und Pelikane Großmanns auch in der gehässigen Dämonie der Hornraben seines Nachfolgers George Groß immer noch das Großtierzeug vermissen, dem der Tapir Nolde doch nur die Masse leiht, nicht den Gehalt ... da kommt der Beckmann in diesen Löwen- und Tigerfreien Zoo der Epoche immerhin als der Stier mit Gebrüll.

Er hat die Brutalität, gebrochen vom Geist. Bei Dostojewsky schneidet sich die Linie ähnlich, wo der Athlet gedämpft ist durch Neurasthenie. Auch ist in Beckmann der Mann da, sein Oeuvre hat als ganzes schon das große männliche Gesicht, aber selbst aus den verfluchtesten Situationen, wo selbst unter Folterfäusten der Schmerz ins paradisische Lächeln umschlägt, schaut immer noch das unentwegt Maskuline, beißt die Zähne zusammen (selbst da sogar, wo der wütendste Romane ins Glissando käme) und fällt nicht aus der bemerkenswerten Rolle: in einem Geschlecht von Utopisten ohne Muskel und femininen Geisttroubadouren unbestechlich und eindeutig Mann zu sein. Die deutsche Republik sollte in dieser glorreichen Zeit des Führermangels und der Menschenversager einen Orden dafür stiften, wir kämen vielleicht in eine bessere Position. Max Beckmann hat früher in Exoticis geschwelgt, Üppiges der Phantasie und nur auf Bedeutendes und Riesiges gehende Sachen wie den Untergang der Titanic gemalt. Im Krieg bekam das einen Knax, er zog es vor Wesentlicheres wie die Sensationen seiner Zeit zu geben und entschloß sich für ihre Inhalte. Nun kam er an die Qual der Epoche und des Menschen, das befriedigte ihn mehr und gab auch dem ganzen Unternehmen mehr Stil. Schiens früher, worüber Herr Westheim, der manchen formalen Dünnling ungemein preist, sich noch nicht beruhigt hat und kunstpäpstlich Blitze noch schmeißt, daß Beckmann Spätling der deutschen Impressionistenzunft sei, so war das nur Übergang, bis sein harter und granitner Strich ihn an die Seite der alten Meister schraubte. Wobei er sich keineswegs in sie verguckte, auch bei Gott nicht in Assoziationen sich omphalisch verstrickte, sondern aufs Meisterliche ging und das Zeitliche damit verband.

Digitized by Google

Er hat die größte Roheit und merkwürdig Demütiges dabei. Er hat allein die Kraft sich durchzuwühlen, sein Kampf ist heroisch, wo andere tropisch wuchern und lyrisch Körner picken. Auch dies andere hat, ich weiß wohl, Gott in guter Vorsehungslaune schön bestimmt, auch diesem gibt man Tribut an Sonntagen und bei sportiver Betätigung. Das Beckmannsche Thema, das die Zeit in kolossaler Phantastik modelliert, ist aber mit den großen Instrumenten, Blitz und Donner und sonstigem elementarem Orchester und in umfassender Arena gespielt.

Er hat unter anderem auch verstanden, im Chaotischen nicht ein Zerfließender, sondern ein Baller zu sein. Voll guten Instinkts verschäumte er nicht ins Abstrakte, sondern blieb irgendwie liebend bei der Natur. Sein Angriff auf Körperliches war so, daß er es erst kannte, armselig wie es so ist (ihm also nicht aus dem Weg ging oder vom Stil aus das Stilistische erst fischte), und dann das Körperliche langsam unter der Geistsäure bis zum Gespenst hintrieb. Dann schlug er triumphierend in die Hände und versuchte es noch einmal.

In seiner Ausdauer liegt schon Fanatismus, vielleicht mehr, was man nicht sagen will. Immerhin ragt sein Werkliches bedeutend über anderes hinaus, was glätter und geliebter ist als das seine oder auch stilreiner in dem Sinn, was Apostel der Epoche darunter zu verstehen belieben. Mehr ist jedenfalls nicht zu konstatieren, die Zeitwasser laufen ja ab, und es ist dann leicht zu forschen, was übrig blieb. Das mögen Spätere mit satteren und durch die Leichtigkeit ihrer Aufgabe selbstzufriedeneren Gesichtern tun. Ich gestehe, daß ich nicht genau weiß, wie es sein wird, daß ich einiges, das ich verschweige, allerdings glaube.

Die Nacht. Lithographie — Max Beckmann

Digitized by Google

C A R L M E N S E

HUGO ZEHDER

Dieser Maler kann schwärmen: Regenbogenfarben, Schattenwinkel unter breitblattigen Bäumen, leise Sommerabende, die über Hügelwellen langsam daherschreiten, schwarzlockige Judenmädchen, wenn sie in der Dämmerung weiße Wäsche leuchten lassen und mit ihren roten Lippen schnalzen! Es tropft aus seinen Farben immer der süße Duft der Liebe. Wenn die farbigen Lichtwunder sich fächerartig ausbreiten, sollen sie eine feine und starke Essenz hergeben. Leichten Tau der Begier atmen dann die Geschöpfe ein und aus. Sehr sonderbar sind auch die Beziehungen der Geschlechter zu einander: nur mit ganz dünnen Fäden scheint ihr Leben aneinandergeknüpft zu sein. Die Frauen sind jedenfalls glücklichere Sternwesen und stehen mit allem Blinkenden und Klingenden in engster Verbindung. Es ist, als könnten sie auf kleinen Stöckelschuhen die Lichtstrahlen des Regenbogens entlangschreiten, also fliegen; — so beschwingt ist ihre himmelblaue Sehnsucht, die aber doch sehr von dieser Welt ist. Denn sie alle stammen aus dem nahen Orient.

Die farbige Stereometrie der Landschaften in den Ölgemälden ist klar, so strahlend die bunten Lichtflecken, die den Raum überkuppeln und die Dinge ordnen, daß alle Schatten verfliegen und kristallne Luft des Märchens zwischen Wolke und Erde Spiegelbilder gaukelt. Feenspiele in einer Welt aus Glas. Die einzelnen Farbabschnitte sind kleine, glitzernde Hohlspiegel, aneinandergereiht; jeder einzelne biegt das Licht in eine andere Farbe um. Die Welt schwärmt in Lichtkörpern, hat keine graue Erdenschwere mehr. Farbenkubismus. Im Zentrum dieses Kugelraumes mit dem unendlichen Radius steht der Künstler. Er greift Bilder aus der Sphäre, die Raumordnung des Ganzen enthalten. Nur entspricht jede Ordnung in jedem Augenblick einem Seelenzustand, der die Natur selbst ist. Ihre Mitte ist aber, wie gesagt, der Mensch.

In Bildern und Zeichnungen Carl Menses wiegen sich die Gebilde und Gruppen um sichtbare Achsen. Gleichsam aus der Drehung entfalten sie ihre Räumlichkeit, schwingen fächerartig in den allgemeinen Raum, der in gleichen Wellen schwingt. Das gibt dem Schweben ein sehr sicheres Gefühl. Der Künstler ist zuweilen ganz hingerissen vom Wellenrhythmus der Welt: Klang der Sphären, angestimmt zu Ehren Marias! Das Wort »Heilig« tönt dann immer wieder. Überhaupt verlangt er deutliche Vertikalen über allem, was zur Erde zurück will, sich ihr zubiegt: Türme, die den Raum hinaufreißen, steiler Sprung der Brücken zu jenseitigen Ufern, straff aufgerichtete Mauern vieler Stockwerke. Darin drückt sich das Pathos unserer Zeit aus.

Da Mense ein Schwärmer ist, kann er auch erzählen, und seine Aquarelle und Zeichnungen erinnern zuweilen an Blätter frommer Miniaturisten des alten Frankreich, die zugleich sehr wahlsichere Lebemänner waren. Inmitten rührend gläubiger Landschaften russischer Dorfebenen an besonders schöner Wegstelle, die der Blick sofort bemerken würde, stehen wartend ein paar geschmeidige Mädchen aus Warschau. Nach voll-

Digitized by Google

brachter Andacht kehrt man also zu ihnen zurück. Jüdische Männer, Frauen und Mädchen sind ein Lieblingsthema. Die gelockten Männer treiben selten Späße. Sie sind stets im Begriff, eine Beterhaltung einzunehmen oder die Köpfe zusammenzustecken, Schriftstellen »auszulegen«. Sie kreisen um geweihte Tische. Die Mädchen wollen etwas ganz anderes.

Gewiß ist Mense andächtig, wenn er malt oder zeichnet. Er hat die große Freude an den kleinen Dingen, und wenn es sich um Beziehungen handelt, die auf geradem Wege zu Gott führen, muß er ekstatisch musizieren. Sehr zarte und überirdische Farben und viel Licht sind dann das Ergebnis solchen Aufschwunges. Einige stille oder bewegte Landschaftsbilder gaben die Welt etwa so, wie sie ein orthodoxer neukatholischer Christ, Chesterton, fühlt: sie ist ein Wunder und voller Abenteuer. Für den, der in dem Ereignis eine Schickung des wunderreichen und unbegreiflichen Unbekannten sieht. Carl Mense steht wahrscheinlich auf der Mitte des Weges, den er zu gehen gedenkt. Alle Erfahrungen, die er auf durchmessenen Flächen gewonnen, konnte er bisher miteinander verbinden. Leicht, beinahe spielend, denn sein Künstlertum hat jenen beschwingten Rhythmus, der auch die spröden Dinge geschmeidig macht. Das schöne, weibliche Lächeln der Kunst ist selten geworden! Ihre Liebenswürdigkeit wird den Künstler aber nun nicht verleiten können, das Glück zu locken, um sich schmücken zu lassen, ohne den Willen in eine deutliche Aufrechte zu richten. Dann beginnt die Freiheit in der Wahl der stets willig sich bietenden Mittel.

Don Quijote. Radierung — Walter Tanck

Digitized by Google

RUDOLF GROSSMANN

H. v. WEDDERKOP

Typus Dürerscher Landsknecht (für Oberammergau oder Wallensteins Lager), in die idealistische Sphäre noch mehr durch ein halunkenhaftes Rot der Haare gehoben. Da diesen Typus, den ihm die Natur aufgezwungen hat, heute unter völlig veränderten Verhältnissen durchzuführen eine Unmöglichkeit ist, hilft Selbstironie den an sich notwendigen Stil vergessen, zumal dieser Allemanne über eine starke Dosis lebenerhaltender Listigkeit und starken Sinn für Realitäten verfügt. Aber irgend etwas bleibt immer hinter dem Wort, das der Mund leicht und mühelos unter den auf Täuschung angelegten Blauaugen beim Zeichnen, Beobachten, selbsttätig zur Abwehr organisiert, ausspricht. Und zwar das eigentlich Schöpferische, das mit dem Bonvivant-Gehabe und dem Konventionellen, erworben aus den verschiedensten Bequemlichkeitsgründen, nicht übereinstimmt.

Es ist nie Illustration, was Großmann aus dem Leben abschreibt, aber es ist auch nie ein inneres Gesicht, das aus dem Nebel herausbildet. Also ein Mittelding zwischen Im und Ex, das dem Systematiker Unbehagen schafft.

Er hat sich in letzter Zeit gemodelt, darf es, da er kein Mannequin ist, dem die Geste je nach Zeitbedürfnis und Warengängigkeit zurecht gebogen wird an Händen, Kopf und Bein. Ein Zyklus wie das »Dorf« zeigt eine Entwicklung zu expressionistischen Stilelementen hin, mehr nach Form allerdings, als nach Farbe. Die Farbe bleibt, was sie war. Dieser Jüngling ist noch immer zu verliebt in seine alte Maitresse, die sich für ihn nicht gewandelt hat, die übrigens sehr leicht und zart ist. Dies Beharren hat Charakter, ist ein Beweis für seine Begabung, die ihre Mittel kennt und sie behält.

Musik. Radierung — Rudolf Großmann

Digitized by Google

OTTOMAR STARKE

CARL STERNHEIM

Wie mich am lebenden Künstler zu allererst seine menschliche Lebendigkeit, das Maß seiner liebenden Eigenbewegung für die Mitwelt, Stärke seines Anderswollens und -könnens gegen alle Erfahrung interessiert, so war für mein Verhältnis zu Ottomar Starke maßgebend, was, bevor ich ihn kannte, ich über ihn hörte: junger Schauspieler, spielt er eines Abends in »Kabale und Liebe« den alten Diener der fürchterlichen Hure Milford. Als die ihre schwülen und lächerlichen Scheußlichkeiten von sich und ihm den bekannten Auftrag gibt, verliert fassungslos über soviel menschliche Unwahrscheinlichkeit Starke das Gedächtnis seiner Rolle und hält der Erstarrten und dem verdutzten Publikum aus dem Stegreif solche andere Standpauke, daß sich allen Anwesenden im Theater bis zur Souffleuse die Haare sträuben.

Moral: Ein Jüngling wagte es, von Schillers unmenschlicher hergebrachter Aufmachung solcher Szene fort, die größere zeitgenössische Wahrheit unbekümmert zu sagen, und man begreift, wie neugierig ich war, auch die Kunst solches im Zeitalter eines klebrigen Juste milieus seltenen Rebellen zu sehen.

Seine Schwarz-Weiß-Kunst bestätigte den Menschen! In zahllosen, eine ganze heutige Welt einschließenden Blättern, in den Folgen »Schippeliana« und »Europäisches Ballet« besonders, gibt dieser Aufrührer so saftig ungeschminkte Illustrationen der Zeit, zu zahllosen geistigen Untaten eines uns überall einseifenden Juste milieus die Erklärung, daß das Herz eines so radikalen Mitmenschen wie das meine frohlockte, einige ganze Naturen sich mächtig ergötzten, während Kunsthändler, Verleger, bürgerliche Kritik und einige andere Snobs ihn schneidend mieden; wozu er mit immer entfesselterem Naturell Weg zu seiner höchst persönlichen Bedeutung aufsteigt.

Ein Dutzend Starkes in das heutige verseuchte und von Gott verlassene Deutschland gestellt, und es brauchte uns vor seiner Zukunft, vor der uns graut, nicht bange zu sein. Hoffentlich reichen Starkes Kräfte und seine Moneten noch einige Zeit, ihn und sein Werk gegen verblödete Zunftkritik zum Sieg zu tragen. Er gelobte, sich in dieser Hinsicht an mir das Beispiel zu nehmen.

✦

Digitized by Google

A R N O L D T O P P

ADOLF BEHNE

Arnold Topp wurde 1887 in Soest geboren. Nach dem Besuch der Volksschule kam er mit 14 Jahren auf die Präparandenanstalt, dann auf das Lehrerseminar. Mit 20 Jahren machte er sein Examen als Volksschullehrer. Schon seit 1904 war er mit dem um 4 Jahre jüngeren Wilhelm Morgner befreundet, dessen Wesen einen starken Eindruck auf ihn machte. Topp wurde zunächst Dorfschullehrer im südlichen Sauerland. Nietzsche, Schopenhauer, Rousseau standen damals im Zentrum seines geistigen Lebens. Nietzsche blieb es am längsten. Die Natur des Sauerlandes brachte ihn der Kunst näher. Segantini, Millet und van Gogh wurden ihm hier offenbar — drei Künstler, die auch für Morgner bedeutungsvoll waren. Um Zeichenlehrer zu werden, ging Topp 1910 auf die Düsseldorfer Kunstschule und kam unter die Leitung Lothars von Kunowski. Er fand im Hinnehmen des Unterrichts nur wenig Befriedigung und stand überhaupt in Opposition zu aller Kunst-Schulmeisterei, worin er bei seinen Ferienbesuchen zu Haus in Soest von Morgner noch bestärkt wurde. Nach bestandenem Zeichenlehrerexamen kam das Militärjahr in Münster, das zugleich eine Zeit aufwühlender Erlebnisse war, und die Anstellung als Zeichenlehrer in Brandenburg an der Havel und die Ehe. Topp wurde bei Kriegsanfang eingezogen, war im Osten, im Westen und in Serbien, dessen Landschaft und Menschen ihn mächtig fesselten. Auch dies ein ihm und Morgner gemeinsamer Zug. Nach Verwundung Rückkehr nach Brandenburg. 1915 erste Ausstellung seiner Arbeiten im Sturm, Berlin, zumeist Zeichnungen und Schnitte. Im April 1917 ebendort eine Ausstellung zumeist von Aquarellen — sternenreichen Träumen, in denen der Komet eine Rolle spielt. Die Dichtung Paul Scheerbarts war das bestimmende Erlebnis dieser Zeit. Die erste Gemälde-Ausstellung im Mai 1918 ebenfalls im Sturm. Das Hauptbild ist der »Weltenwanderer«. Topp entfaltet in diesen Bildern eine blühende Innigkeit und Ausdrucksschönheit der Farbe, eine regenbogenhafte Reinheit. Er liebt es, hinter Glas zu malen, schneidet in Holz und Linoleum. Eine Mappe mit Lithographien gab der »Sturm« heraus. Der Einfluß Marc Chagalls ist zeitweilig mächtig, später erfolgt ein freundschaftlicher Anschluß an Fritz Stuckenberg. 1919 stellte Topp mit den Dadaisten bei Neumann in Berlin aus und im nämlichen Jahre Skizzen zu Karussells, Glasbauten und Rummelbuden in der Ausstellung »Unbekannte Architekten« ebendort. Mehr noch als in den Bildern tritt in den Holzschnitten und Zeichnungen ein romantischer Wesenszug hervor, eine an Brentanosche Märchen erinnernde Ursprünglichkeit. Eine neue, gegensätzliche Entwicklung deutet sich in einigen letzthin entstandenen Arbeiten an, doch gab bisher keine Ausstellung einen Überblick.

Digitized by Google

OTTO VON WAETJEN

H. v. WEDDERKOP

Gegen einen Maler, der sich den Luxus leistet, in der heutigen Zeit sich noch so auszudrücken wie Otto von Waetjen, ist viel vorzubringen. Man kann ihm vorwerfen, daß er von dem Geist der Zeit nicht einen Hauch verspürt habe. Das wäre dann nur derselbe Vorwurf, den man einer ganzen Reihe expressionistischer Künstler, d. h. sich als solcher Gebärdender machen könnte.

Sollte es also Leute geben, die ihn ansehen mit dem Verdikt auf den Lippen, mit der Reife ihres Urteils, die sie natürlich, wie ich annehme, im harten Kampf um die Erkenntnis und nicht etwa aus Büchern, Zeitschriften oder der Tagespresse erworben haben, so wird ihnen von vorne herein zugestanden, daß Waetjen nicht der Verkünder der letzten der Gestaltung harrenden Dinge ist. Aber es wird nicht nur eine tote Erinnerung fauler Stunden sein, sondern eine Feststellung von Werten, die zwar heute mißachtet werden, morgen aber wieder eingesetzt werden können, wenn man an anderes erinnert, was länger vergangen ist als die Zahl der Jahre, die inzwischen abgerollt sind.

Waetjen war ein »dômier«, nicht von der Art des Allvaters Rudolf Levy oder des spiritus des »dôme«, Julius Pascin, des kleinen, jetzt auch arrivierten Benno Elkan oder des genialen Wortverdrehers und Géricault-Sammlers Richard Götz, sondern mehr als freier Genießer mit einem Einschlag von Gentlemantum, Familienzugehörigkeit, Ordnungsinstinkten. Aber er war in seinen Anlagen und deren Entwicklung ebenso konsequent, wie etwa Pascin in den seinen und wie es im übrigen die meisten dieser »dômiers« mit Ungeniertheit waren.

Bei diesen Leuten steht zwischen Vergangenheit und Gegenwart Paris, hindernd oder fördernd. Sie können die Atmosphäre, in der sie aufgewachsen sind, der sie ihre besten Eigenschaften entnahmen, nicht verraten. Frankreich ist Schutz und Schwergewicht zugleich. Dies mit Bezug auf den geistigen Gehalt der Malerei, der heute alle bildenden Kräfte verschlingt.

Die Erziehung von damals hat dieser mordenden Macht des Geistes gegenüber — man braucht nicht schlechthin von Intellektualismus zu reden — ein Aktives, die heute so wütend geschmähte Peinture, der sich dennoch die besten heutigen wieder nähern. Sie ist gefürchtet, weil sie heute dem geistigen Gehalt ebenso feindlich erscheint, wie vor 20 Jahren jeder geistige Gehalt als störend ausgeschaltet wurde. Die Mache, die den Kern der Süßlichkeit, der Roheit, des Stumpfsinns abgeben und die, richtig angewendet, den größten Gedankeninhalt zu formaler Kunst erheben kann, ist ein Element der Vollendung, wesentlich zur Vollendung wie die Konzeption.

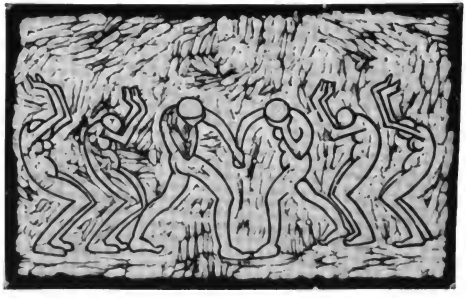
Den Inhalt von damals bildete ein Vegetieren in Paris, das eventuell gelernt wurde, wenn heimatliche Hemmungen vorhanden waren. Diesen Inhalt hat sich Waetjen mit seinen Genußinstinkten so reich ausgebaut, wie es die Beschränkung dieses Inhalts

Digitized by Google

zuließ. Er ist Spezialist auf dem Gebiete der petites filles und der boites de nuit. Dies sein Weltbild gilt für ihn, wie es sein soll, als Mensch und Künstler. Er ist sympathischerweise zu bequem und hat zu reinliche Instinkte, um weniger süßen Früchten nachzugehen. Das ist heute, wo sich die Lebenslinie plötzlich knickt und ein Strich unter ganze bisherige Existenzen gemacht wird, schon beinahe ein Positives.

Die Leute des »dôme« lernten technisch etwas, sie lebten in derselben Luft wie Cézanne, Matisse, Picasso und konnten so wenig wie diese mit gedanklicher Equilibristik von heute auf morgen ausgewechselt werden. Das Traditionsgefühl, das diese Leute bestimmt, drängt Waetjen allerdings entsprechend seinem Bequemlichkeitshang weiter zurück, etwa auf Renoir. Eine gewisse Kühle und sachliches Registrieren lassen ihn frei erscheinen von Sentimentalität und Montmartre-Romantik.

Es wird sich herausstellen müssen, ob der Mangel der Bal Tabarin-Atmosphäre die Wurzel seiner Gestaltungskraft bedroht. Nach Spanien, wo er zuletzt lebte, rettete er aus siebenjähriger Praxis immerhin noch so viel, das er in der alten Sphäre weiter leben konnte.



Holzschnitt — Wilhelm Morgner

Digitized by Google

HEINRICH HOERLE

SELBSTBIOGRAPHIE

»1895 in Köln geboren. Schulunterricht sehr selten. Mitarbeit an der Aktion macht mir Freude. Krieg: ‚Sie, Sie sind so irrsinnig wie ihre Bilder,' sagte der Major Taisterzik. Angelika, meine Frau, ist mein treuer Kamerad.«

Aus der Krüppelmappe. Lithographie Heinrich Hoerle

Digitized by Google

WILHELM KREIS

SELBSTBIOGRAPHIE

Meine Beschäftigung mit graphischen Arbeiten geht auf mein Studium in München gegen Mitte der 90er Jahre zurück. In den Kupferstichkabinetten zu München und Dresden interessierten mich neben fleißigem Naturstudium die Handzeichnungen alter und neuer Meister. Die Schlichtheit ihrer Auffassung hat wohl einen bestimmenden Einfluß auf die Gesinnung meiner Arbeit ausgeübt. Irgendeine Malschule oder Werkstatt habe ich nicht besucht — vielmehr ganz aus mir die Technik entwickelt.
Handzeichnungen, Zeichnungen auf Stein und Kupfer waren bisher die Techniken, die ich übte. Die Absicht stilistischer Formenbildung lag mir immer fern, ich gebe auf dergleichen Absichten nichts. Die Freiheit der Auffassung wird von selbst mit der sich entwickelnden Kultur der Zeit einen Ausdruck geben, den man vielleicht Stil nennen kann.

Akt. Radierung Edm. Fabri

Digitized by Google

HANS PURRMANN

CURT GLASER

Die Bedeutung, die der Graphik innerhalb der deutschen Kunst zukommt, gründet sich auf die Tatsache, daß dem deutschen Künstler der Kolorismus als solcher nicht das betonte Problem der Malerei zu sein pflegt. Von Dürer bis Liebermann war deutschen Malern die Form wichtiger als die Farbe, der Helligkeitsgrad des Lichtes wesentlicher als seine Färbung. Dürer und Rembrandt sind darin einig, so sehr ihre Kunst als plastisch-zeichnerisch auf der einen und spezifisch-malerisch auf der anderen Seite sich in Gegensatz stellt. Denn das Koloristische ist keineswegs identisch mit dem Malerischen, wie auch innerhalb der scheinbar einheitlichen Stilform des Impressionismus die eigentlichen Koloristen sich deutlich absondern. Manet und Degas haben die Graphik als eines ihrer vollwertigen Ausdrucksmittel benutzt. Von Cézanne und Renoir gibt es nur gelegentliche Versuche auf der Kupferplatte oder dem Stein.

Man versteht, daß nicht Wertunterschiede, sondern Stilgegensätze bezeichnet werden sollen. Und es heißt nicht gegen oder für den einen oder die anderen aussagen, wenn den jüngeren Malern, von denen viele gerade als Graphiker ihr Bestes gegeben haben, Hans Purrmann gegenüber gestellt wird, der seiner Natur nach so sehr Kolorist ist, daß im Schwarz-Weiß seine Kunst niemals die letzte Realisierung zu finden vermag.

Es gibt für einen Maler, der so ausschließlich in Farben denkt, wie Purrmann es tut, zwei Wege zur Graphik. Er kann sich entweder mit der nackten Anweisung auf die kompositionellen Linien eines Bildgerüstes begnügen, oder er kann in einer reich bewegten Oberfläche ein Gleichnis der Farbe in Schwarz-Weiß finden.

Beide Möglichkeiten sind in Purrmanns Radierungen genutzt. Es gibt Blätter, die mit wenigen feinklingenden Linien den Traum einer Landschaft, den Duft eines Stillebens, die Hauptzüge eines menschlichen Kopfes vor das Auge zaubern, und es gibt andere, die der Kupferplatte ein schwellendes Auf und Nieder glänzender Schwärzen, zartester Übergänge und blitzender Lichter abgewinnen. Aber Licht bedeutet hier nicht Helligkeit. Der Gang des Schwarz-Weiß wird nicht durch eine konsequente Lichtführung bestimmt. Vielmehr entsteht Form durch das Sinken und Steigen der Helligkeiten und Dunkelheiten, und deren Beziehung regelt sich allein in der Rhythmik der Bildfläche.

Die Herkunft dieser Kunst von Matisse und Renoir wird deutlich. Aber Purrmann ist kein Nachahmer, sondern ein Weiterbildner. Und es ist ein Zeichen seiner Selbständigkeit, daß er in der Radierung den Stil geschaffen hat, für den die Franzosen das Vorbild nicht gegeben haben.

Digitized by Google

HEINRICH NAUEN

WALTER COHEN

Nauen hat sich nur langsam durchgesetzt. Als er in Berlin lebte, noch regelmäßig in der Sezession ausstellte, behandelte ihn die Kritik mit offenbarer Feindseligkeit. Immerhin machten die Bilder, besonders Blumenstücke und Stilleben, schneller ihren Weg als die Drucke. Nauen und ich hatten einen gemeinsamen Freund, Heinrich Rath, den kürzlich in Stuttgart als Akademie-Professor verstorbenen Holzschnitt-Spezialisten. Wer in Berlin gut essen und noch besser trinken wollte, mußte eins der Symposien in dessen kleiner Sommervilla zu Werder a. d. Havel mitmachen. Heinrich Rath, der schon arriviert war, setzte es sich bei einem dieser Gastmähler in den Kopf, dem jüngeren Freunde zu helfen und schickte eine Anzahl seiner früheren Radierungen, es waren wohl alles Landschaften, an den ihm besonders wohlgesinnten Direktor eines unserer ersten Kupferstichkabinette. Die Blätter kamen sehr bald zurück, und der in lapidarem Stil abgefaßte Begleitbrief war für Nauen einfach niederschmetternd. Nie wieder hat Heinrich Rath einen Versuch unternommen, für Nauens Graphik Propaganda zu machen . . . Als er aber 1920 starb, lagen die Dinge so, daß Raths Deutsch-Japan belächelt wurde und der Professor eine Auflehnung seiner Schüler an der wildgewordenen Akademie erleben mußte, während des andern Heinrich Kunst in viele der größten deutschen Kunstsammlungen Eingang gefunden hat.

Auch mir waren Nauens landschaftliche Radierungen einstmals fremd, mehr als die Gemälde. Allzu unzart für die Technik der Radierung erschien die gratige Behandlung des weichen Metalls. Erst später ging uns auf, wie angemessen dem kühnen Raumbildungsdrang des Künstlers gerade diese sprödere, auf Aquatintawirkung fast ganz verzichtende Radierkunst erscheint. Seitdem Nauen in dem alten Jagdschlosse Dilborn bei Brüggen, dicht an der holländischen Grenze sich niedergelassen hat, beschäftigen ihn vor allem die Naturvorgänge in dem das Kastell umgebenden wundervollen Parke. Die hier abgebildeten Landschaftsradierungen verdanken ihre Entstehung alle den Dilborner Bäumen, Bosketten, Weihern und Rasenflächen. Alles, was Nauen in dieser Art gemacht hat, ist etwas zackig, hart und spitz in der Form, so gar nicht einschmeichelnd, nicht gerundet und nicht sich anschmiegend. Um sie zu lieben, muß man diese großen Blätter besitzen, sich immer aufs Neue in sie hineinsehen. Zu den kräftigen, ausdrucksvollen Schwarzweißkontrasten tritt noch der lineare Reiz der vielen Überschneidungen.

In den letzten Jahren hat der Künstler den Steindruck bevorzugt und besonders im Porträt Ausgezeichnetes geschaffen. Immer hat er ja der Wirklichkeit näher gestanden, als viele ihm verwandte Maler, die in metaphysischer Spekulation aufzugehen drohten. Vielleicht hat ihn auch die gut angewandte Lehrzeit beim Grafen Kalckreuth einem gesunden Realismus niemals in so hohem Grade entfremdet, wie wir es heute bei so zahlreichen Programmkünstlern des Expressionismus bemerken. Ähnlich

Digitized by Google

wie Kokoschka, der ihm freilich an psychologischer Durchdringung und artistischem Reiz überlegen erscheint, versuchte Nauen in seinen Bildnissen den Zusammenhang mit der Natur aufrecht zu erhalten. Trotzdem wirken Nauens Köpfe nie als nüchterne Wirklichkeitsabschrift. Auch gehört er keineswegs zu den schnell Fertigen. Daher bevorzugt er Bildnisse aus seinem Freundeskreise, wo er in der Lage ist, aus vielen Beobachtungen oft jahrelanger Bekanntschaft das endgültige Resultat aufzubauen. Zu den reifsten Schöpfungen dieser Art gehört der Kopf des Erfurter Museumsdirektors Dr. Kaesbach. Der »Eulenberg« erscheint etwas zu einseitig charakterisiert, aber auch hier ist aus dem Schwarz-weiß das letzte an Wirkung herausgeholt. Sehr lebhaft, mehr als die stark verkleinerten Abbildungen ahnen lassen, spricht in allen Fällen die große Fläche unbedruckten weißen Papieres als Umrahmung mit.

Heinrich Nauen als Bildnis-Künstler ist ganz das, als was auch der Maler von Landschaften, Blumen und »Historien« erscheint, er gibt sich, wie Paul Mahlberg einmal von ihm sagte, episch in die Breite des Lebens hin. Etwas Saftiges, wohl auch Derbes, in gutem Sinne Handwerkliches in der Technik wird allzu Verwöhnten und Übersättigten den Zugang zu diesen Lithographien nicht erleichtern. Eher werden sie an den radierten Stilleben Gefallen finden, die in der Anordnung geradezu raffiniert und in der Leichtigkeit und Lockerheit des Technischen fast aquarellhaft wirken gegenüber der mit Ölmalerei wetteifernden Massigkeit der Steindrucke.

Stilleben mit Topf. Radierung 1915 Heinrich Nauen

Digitized by Google

CARL GUNSCHMANN

HANS SCHIEBELHUTH

Gewachsen aus dem mit Kulturdung genugsam gesättigten Boden der Main-Rheinecke, in der blühwilligen Luft zwischen Bergstraße und Taunus, bringen ihn Studienjahre nach München und Paris, wo die Werke der großen Anfänglichen seine Lehrer sind. Wie jeder, der allen Ernstes das andere sucht, findet er sich und steht nun heute sechsundzwanzigjährig als einer, dem der Anstieg gelang, und gleichzeitig als einer, der ihn stetig neu beginnt unter den jungen Malern unsrer Generation. Die Schmerzen dieser Jugend fangen erst an, wenn ihre Kämpfe bestanden sind; Fundfreude lohnt wenig, weil an der Schwelle des Erreichten schon die Mühen des Weitermüssens winken, und so zahlt dieser auch, wie jeder, der zur Sache sittlich steht, wie jeder, dem Welle und Weg Gesetz sind, das Glück, den Rausch und die Erlösung des Überwundenhabens als den Zoll an das Unabbändigbare des Wuchses und der willentlichen Weiterentwicklung.

An Gunschmanns frühen Arbeiten fällt das Wehe in den Farben auf. Im Gehalt fast weltschmerzlich lehnen sie formal wie auch im Sujet an Vorbilder (Cézanne, van Gogh, Girieud), streifen in der Auffassung Zeitgenössische, deren Einfluß sich nur wertverarbeitend erweist. In irgend einer Ecke fängt der Gunschmann an, reibt sich mit seinem Bild, reißt unbekümmert das Eigne an, bricht durch. Mehr und mehr bekommt er Peintüre, erweist ganz ungezwungen eine eigene malerische Kraft. Man spürt die Anstrengung nicht, und das Lebendige lebt wie von selbst, unerzwungen und unerschrocken vor den Schauern der Geburt. Wie er anfängt das Starre von Formen aufzulösen, löst er die Aufgabe der Form; Bewegung kommt in seine Bilder, Rhythmus, Kadenzen, Fluß. Unauffällig, er zerbricht nicht, zerreißt nicht Flächen, die Tiefe fällt nicht auseinander, . . . er schleift ab, wägt aus, stimmt Werte und Gewichte ins Kräftespiel, die Zeichnung wächst naturhaft, der Raum schiebt sich so, daß man Zufälle des Urgegebenen glauben möchte. Wärme und Weichheit wird; anstelle des Wehen hat das Wehende eingesetzt, im Gehalt löst das erotische Element blühend alles Weltschmerzliche ab. Manchmal ist der Farbeinklang noch trocken überhitzt, bis er schließlich ganz Heiterkeit wird, Sinnenlust, Lächeln, Duft. Die Sujets wechseln wenig: Landschaftliches: da ist einmal ein Dorf traumverloren unter flockiges Gewölk gerückt, ein andermal eine Straße, die sich in einen Horizont verspätet, der bunt ist und porös wie aus tausend Lungenflügeln, ein Flimmerhimmel. Porträts, gelassen und mit Distanz gemalt, gekannt kluge Menschen, sicher vor einen gleichgültigen Raum gesetzt. Dann immer Stilleben: Blumen, Blumen, die alle tropisch-exotisch aussehn und duften, dabei schon ganz Sache geworden im Bild, Farbflecke und Linienspiel vor abstrakten Hintergründen. Und schließlich Kompositionen: Akte, die nur noch Rhythmus sein wollen, gleichsam von den Pinseln hineingetanzt, aus der Farbe zusammengeträumt, aus dem Rhythmus schwingend herausgeboren, in den Raum selbstlos hineinverloren

Digitized by Google

von Landschaften, die nur Farbe sind, Bewegung zueinanderbauend, gedämmt, gedämpft durch liebliche Mildigkeiten der Peintüre, harmonisch, ganz ganz leicht, locker, fast Watte, Buntnebel, Hauch. Da sind dann diese Bilder, traumfern, fast schemenhaft, wären sie nicht immer wieder von einer verstärkten Sinnlichkeit in die Zone des Wahrhaftigen gezwungen, von einem frischerwachten Lebenswillen ins Gegenständliche gleichsam durchblutet, da sind dann diese Bilder wie von Licht überspielt, andere aus Tiefen aufduftend zu Reliefen von Schwamm und Koralle, andere, die sich dem Raum einwölben, andere wie ausgebrannt in Ton, Schalen und Scherben von Gefäßen, andere wie Höhlungen und Erhöhungen nebeneinander, an die sich die geistige Essenz opalisierend, ein erotisches Fluidum, spannt; Bilder von einer virtuosen Technik abgespult, denen man sich hingibt wie optischen Wohltaten.

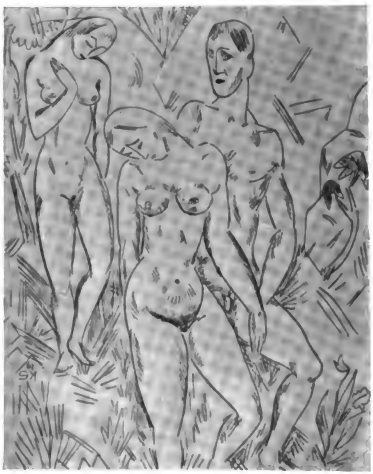
Während Gunschmann in seinen Gemälden das Rein-Farbige mehr und mehr betont, geht er als Graphiker zielstrebig auf das Rein-Formale. Die Lithographie bleibt weich, die Farbe lebt ungemalt in den Blättern, das Gegenständliche bekommt eine sinnliche Trunkenheit, gibt sich üppig und atmet schwer. In Nadelarbeiten wird er deutlicher. Sein Strich vibriert, bekommt Verve; Rhythmik bringt Ausdruck und Einheit hinein. Es ist, als liebte er nicht die Dinge selbst zu geben, sondern die Luft zwischen den Dingen. In der Tat, seine Radierungen haben Atmosphäre. Es ist als wäre das Gesumm von Bienen, das reine, körperlose Gold von Sonnenstrahlen hauchhaft ins Gegenständliche gespannt. Die Bildwelt wird durchaus blumenhaft, die Augen träumen, die Gesten dämmern, jedes Ding ist seltsam verzückt, es ist, als lächelte der Himmel hinein. Im Holzschnitt gibt Gunschmann graphisch sein Bestes. Hier bekommt er Wucht, zeigt das Elementare seiner Begabung an. Verzichte, die das Wesen des Holzschnitts mit sich bringt, zwingen. Er hat Elan, Schmiß, dabei Härte. Der Moment wird ewig, die Zeit kristallisiert, das Formale hat Gesetz, die Kräfte greifen notwendig ineinander; Ausdruck und Geste, hier durchaus undekorativ, werden innerlich. In diesen Holzschnitten ist Gunschmann fast Architekt, obwohl man nie das Gefühl hat, auch nur eine dieser Arbeiten sei bewußt errechnet, sei hirnkünstlich hingebaut. Gegenständlich haben die Blätter manchmal ein Eignes, sie sind den irdisch-tropischen Blumenwelten fast entrückt, ich liebe sie ins Kosmische zu deuten, weil sie so schneekühl, mondhaft und sternnah sind, weil sie das Firmament ekstatisch einbeziehen, so selbstverständlich, daß es nicht Wunder nimmt, wenn ein Mond neben dem Ohr eines Knaben steht, und nicht erstaunen könnte, trüge ein Mädchen Blumenzüge oder läge ein Stern auf einem Tisch.

So stellt sich dieser junge Darmstädter Künstler dar: anspruchsvoll, weil er zielbewußt ringt als ein sittlich Schaffender um Maßheit des Ausdrucks, um letzten Einklang der Farbe, um reinstes Kristall der Form, um technische Vollendung, um menschliches Erfülltsein zum Bekenntnis, um im Gehaltlichen aus der Erotik in die große Liebe zu kommen —, dieser junge lebendige Maler, der sehr südlich ist in seinem Willen, sehr westlich wegen seines geistigen Erbes, durchaus weltlich und anders religiös im Dienste

Digitized by Google

des Gottes Pan, ein bukolischer Maler. So ist dieser Carl Gunschmann schon heute Einer, den man grüßen muß, weil seine sicheren Auftakte nicht nur Hoffnungen erwecken, sondern mit ihren Beglückungen ein anderes geben: die sichere Zuversicht auf ein Werk.

✦



Radierung Carl Gunschmann

Digitized by Google

WILHELM MORGNER

THEODOR DÄUBLER

Wilhelm Morgner war es nur kurze Zeit beschieden, unter uns zu schaffen; er hat in wenigen Jahren alle Wandlungen der neuen Malerei, von Zugleichschaffenden unbeeinflußt, durchgemacht. In ihm hat sich die Wende der modernen Seele miterlebt. Auch er sollte in diesem schrecklichsten aller Kriege sein Leben lassen.

Etwas grober Naturalismus, niederländisch aufgefaßtes Bauerntum greift ihm, sofort stilbildend, weil ein wirkliches Erlebnis, ans Herz. Innigkeit, sachliches Schauen, wird man diesen Bildern in graubräunlicher Stimmung niemals absprechen, wo er Türen und Fenster dieser ländlichen Stuben aufreißt. An einem Morgen sollte es geschehen! Sonne, sehr viel Sonne strömte herein; soviel Licht, daß für Luft in diesem Augenblick seines Schaffens kein Raum vorhanden zu scheint.

Und dann tritt er ins Freie: in die Sonne. Er betet sie an. Sämtliche Farben des Frühjahrs blumen auf: der Künstler kann damit Wiesen schmücken, Gärten einhecken, Äcker rhythmisch säumen; oder er vermag sogar, Kathedralen aus geträumtem Geglitzer aufzuführen. Es gibt bei uns Bäume, die schon im März brauner Blätterknospenschimmer schmückt und umzaubert; dieses, nicht ein herbstliches Braun, versteht der malende Jüngling immer wieder zu verwerten: auch wenn er später Greise oder merkwürdige Orientalen braun kleidet, aus rembrandtischer Schattenhaftigkeit ins Tageslicht treten läßt.

Das »plein air« ist ihm kein Problem. Das wurde von Künstlern in den Zeiten von Manet und Monet gelöst. Da er auch später als Van Gogh kommt, kann sein Morgen recht absichtslos, frei und selbstverständlich empor-gelben und -golden. Dem Impressionisten war die Sonne unfaßbar; er fühlte sie durch Stimmungen; sie erzeugte und beherrschte seine Launen; Van Gogh wollte sie schauen, weil er sie anbetete: er beschlich den Abend, um die Sinkende bei ihrem Untergang anstaunen, ihr zujubeln zu können! Das Kind Morgner ist dreister, unbefangener: der Knabe spielt mit ihr, zu ihr empor, so lange es geht; das heißt, bis ihm der lang erwartete Orangeball ins allzu blendende Tagesflimmern entflieht.

Seine Handschrift ist kräftig, dabei aber kindlich, fast kalligraphisch. Kaum etwa ist bei ihm die Komposition richtig eingeordnet, wohl aber an und für sich zumeist schlicht: niemals überladen, darum ausgesprochen säuberlich. Das gilt auch von seinem eigentlich unpathetischen Vortrag, der stets haarscharf mit der soeben besprochenen Handschrift in Einklang gebracht bleibt.

Stille Einfachheit, bei einer unbedingten Kühle, trotz einiger Verspieltheiten, ist das Charakteristikum in Morgners Schöpfungen. Er hat wohl oft laute, sogar knallige, jedoch immer musikalisch genau eingesetzte Farben: somit kann niemand bei ihm an malerischen Prunk oder verschwenderische Pracht denken. Er ist ungeheuer weit östlich von Paris geboren! Das alte Soest seiner Seele ist nicht in 16 Stunden von den

Digitized by Google

Boulevards zu erreichen. Er bekannte sich durchaus als Westfale. Die herrlichen Glasmalereien der Soester »Wiesenkirche« haben mit in den schnellen Abend des Zwanzigjährigen hineingeträumt. In letzter Stunde vergaß er die Sonne — die Erde, sogar die Menschen. Wie Raketen funkelten die raschen, seltsam erhitzten Eingebungen, seine plötzlichen Verzückungen hinauf in innigst geschaute Gipfelungen. Einem Zwecke zu: ihr Ziel suchend.

O Mensch, wie kurz darfst du nur in Gottes Hand sein! Höchstens 60 bis 70 Jahre. Morgner aber fiel sogar als blutjunger Soldat. Seine Sehnsucht wagte sich oder rettete sich vielleicht sogar bereits hier in sein Hinüber. In ein langes und tiefes Verweilen. Ins unermeßlichste Vielleicht!

Einer der reinsten tiefbegabten Künstler Deutschlands ist nun nicht mehr unter uns. Seine Werke bleiben eine frühlingshafte Verheißung.

Heilige Familie. Radierung 1912 Wilhelm Morgner

Digitized by Google

AUGUST BABBERGER

SELBSTBIOGRAPHIE

Am 8. Dezember 1885 bin ich in Hausen im Wiesental geboren. Dort wohnten meine Eltern bis zu meinem zehnten Jahre und zogen dann nach Basel, wo ich nach der Schulzeit Malerlehrling wurde und als solcher die Gewerbeschule besuchte.
Nach langen Gesellenjahren kam ich im Februar 1908 nach Karlsruhe, wo die Hilfe von Thoma und durch dessen Vermittlung auch die der »Rheinlande« mir Weg schaffte zu meinem Werdegang bis heute. Zwei Jahre in Karlsruhe radierte ich fast ausschließlich unter der Leitung von Prof. Conz, während die zwei Jahre in Florenz mir Gelegenheit brachten, gründlich Akt zu studieren inmitten einer einheitlichen Kultur. Seitdem lebte ich in Frankfurt am Main und versuchte die Farbe im Sinne der Wandmalerei zu entwickeln.
Die Linoleumschnitte seit 1918 bilden die Fortsetzung zu den Radierungen der Jahre 1908—09.

Bergbach. Holzschnitt A. Babberger

Digitized by Google

ERINNERUNG AN SEEHAUS

WALTER COHEN

Im Jahre 1913 wurden Paul Seehaus und ich Freunde. Natürlich war es wieder Macke, der uns zusammenführte. Er war ja in Bonn der Mittelpunkt der unzünftigen Kunstfreunde, das anerkannte Haupt einer Gemeinde, die keineswegs auf Lokalpatriotismus ausging, vielmehr in Köln, im Industriegebiet, in Berlin und vor allem in Bayern viele Mitglieder zählte. Gemeinde ist fast zuviel gesagt. Es war mehr ein Geheimbund solcher, denen der übliche »Kunstbetrieb« keine rechte Befriedigung bot. Der im Jahre 1912 bei Piper erschienene »Blaue Reiter« gibt viel von den Stimmungen und Anschauungen wieder, die in diesem und in verwandten Kreisen herrschte. Daß heute beinahe Akademie geworden ist, was damals protestlerisch und proklamatorisch ausgesprochen wurde, mindert keineswegs das Verdienst von Männern, die in jener Kampfperiode des jungen Expressionismus von allen aufgescheuchten Kunstphilistern, vor allem denen der Presse, mit ängstlichem oder zornigem Zuruf begrüßt wurden. Einer der häufigsten Gäste in diesem Bonner Kreise war Mackes fast ehrfürchtig bewunderter älterer Freund Franz Marc.

Damals also, 1913, herrschte in dem trotz der Universität doch recht provinziellen Bonn ein geradezu lebendiges Kunsttreiben. Es gab — nur wenige wußten davon — eine wahrhaftige »Künstlerkolonie« in dem inzwischen eingemeindeten Bonner Vororte Grau-Rheindorf, nicht zu verwechseln mit dem durch seine romanische Doppelkirche hochberühmten Schwarz-Rheindorf auf dem rechten Rheinufer. Rheindorf war das Eldorado der Studenten und kleinen Mädchen, die dort Sonntags zum Tanze kamen, ansonsten bewohnt von einer braven, bäuerischen Bevölkerung, die mit Eifer und Erfolg bemüht war, die Stadt mit Gemüsen und Milch zu versorgen. Man stelle sich vor, daß in einem dicht am Rhein gelegenen, ziemlich verkommenen, aber durch Garten und Wiesenland ausgezeichneten Gebäude ein mutwilliges Künstlervölkchen hauste, das in Schwabing oder Friedenau, selbst auf dem Montmartre gewissermaßen Ortsfarbe gewesen wäre, hier jedoch, am breit und gemächlich hinströmenden Niederrhein, wie ein Capriccio wirkte. Hier in Rheindorf lebten der Schriftsteller Karl Otten, der jüngst als Mitglied des Aktionskreises den Berlinern den »Roten Hahn« aufs Haus setzte, der Münchener Maler Franz Henseler, dessen reiche Fähigkeiten ein grausames Kriegsschicksal verschüttete, bevor ihn 1917 der Tod erlöste, der ausgezeichnete Graphiker und Silhouettenkünstler F. M. Engert und der liebenswerte Bonner Chemie-Student F. K., der jenes Haus gemietet und den Kolonieplan gemeinsam mit Macke ausgeheckt hatte. Fast täglich kam dieser aus seiner Bonner Klause herüber; ihn lockte die fabelhafte Unbekümmertheit und Sorglosigkeit des Rheindorfer Freilichtlebens — wenn Macke am Sonntagmorgen, faul und behaglich im Lehnstuhl liegend, seine Tonpfeife rauchte oder mit Henseler vorübergehende Passanten durch ein improvisiertes Rheinbad erschreckte, so sind kleine Züge einer vie sur la campagne aufgezeichnet,

Digitized by Google

die in allem wesentlichen doch ernsthaftester, künstlerischer Arbeit galt. Wie hätte sich sonst auch Paul Seehaus in diesem Kreise wohlfühlen können, Seehaus, der so gar nichts von Mackes Impulsivität und ansteckender Lebensfreude besaß, vielmehr Grübelei und melancholischer Weltflucht ganz unrheinischen Gepräges ausgesetzt war? Aber gerade er atmete hier auf und hier, in Rheindorf, entstanden seine ersten farbig ungemein lebendigen Landschaften, die ich noch heute zu seinen besten zähle. Sie wurden zuerst in einer kleinen, viel diskutierten Ausstellung rheinischer Expressionisten gezeigt, die Macke in jenem Jahre in einer Bonner Buchhandlung veranstaltete.

Es ist charakteristisch für Seehaus, der damals erst 22 Jahre zählte, daß er diese Ölbilder — eins davon ist in der schönen Sammlung von Dr. Hans Koch in Düsseldorf — nicht mit seinem Namen, sondern nach dem englischen Fischerdörfchen, wo er seine ersten Malerferien verbracht hatte, »Barnett« signierte. Vater Seehaus wollte vom Malerberufe des einzigen Kindes nichts wissen. Ihm zu Liebe ward Seehaus der Sohn Student der Kunstgeschichte und wurde »Barnett«, um nicht die Familie zu »kompromittieren«. Es lag ihm nicht, auf den Tisch zu schlagen oder die Tür ins Haus zu werfen. Er war durch und durch Künstler und ganz und gar kein Kraftmensch.

Als Maler ein Autodidakt, war Seehaus es auch als Graphiker. Die frühesten Blätter, drei radierte Landschaften, entstanden 1914. Das nächste Jahr, 1915, war das allerfruchtbarste auf diesem Gebiete; ich zähle 23 Radierungen, größtenteils wiederum Landschaften. Eine erstaunlich große Zahl für den, der des Künstlers peinliche Gewissenhaftigkeit in allen Dingen der Kunst kannte und dem zugleich bewußt ist, daß gerade damals, nach Mackes jähem Tode (September 1914), seine Malerei eine Krisis durchmachte. Regelmäßig kam er mit seinen Kupfer-, später Zinkplatten nach Düsseldorf, wo die alte Firma Schulgen, die einst für Josef von Keller und die andern Düsseldorfer Kupferstecher gearbeitet hatte, den Druck besorgte. Als einige rheinische Museen zu einem lächerlich niedrigen Preise einige Abdrücke erwarben — zu einem Verleger hat er es bei Lebzeiten nicht gebracht — war das für den allzu Bescheidenen eine große Befriedigung. Man möge mich nicht mißverstehen: bescheiden wirkte dieser Künstler nach außen. Er war andererseits von der Zukunft seiner Kunst felsenfest überzeugt und von der größten Empfindlichkeit gegen diejenigen erfüllt, die sie verlachten. Wer ihr aber glaubte, dem bewahrte er eine Dankbarkeit, die in ihren Ausdrücken oft rührend, ja beschämend wirkte.

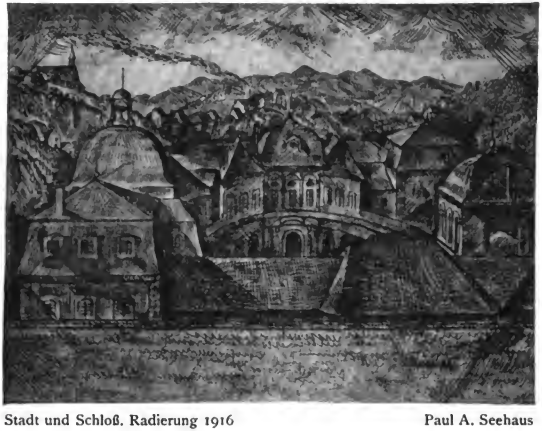
Mehr, als ich es in Worten auszudrücken vermöchte, hat Musik auf fast alles eingewirkt, was Seehaus mit dem Pinsel oder der Nadel auf die Fläche zu bannen versuchte. »Vor Beethoven verbeugte er sich tief, aber seine ganze Liebe gehörte Schubert,« sagte Wilhelm Worringer in einem Nachrufe auf den Künstler. Er ging gerade in den Radierungen auf Rhythmus aus, und wenn gelegentlich einiges mehr zufällig wirkt, so ist dieser Zug aufs engste mit einer Naturverehrung verbunden, die von ängstlichem Naturalismus ebenso weit entfernt war wie von kalter Abstraktion. Er ist Landschafter gewesen in jenem neuen Sinne, der alles Vedutenhafte verschmäht und den Raum an

Digitized by Google

sich verherrlicht. Oft ein Idylliker von Beschaulichkeit und mit Vorliebe fürs Kleine, erhebt er sich in einzelnen Radierungen zu einem feierlichen Pathos, das so innig ist, daß die Gefahr leerer Geste aufs Glücklichste vermieden wird. Man hat ihn, den der kubische Aufbau einer Landschaft reizte, mit Feininger verglichen, aber Seehaus ist viel weniger doktrinär, blutvoller, von jener echt-rheinischen Sinnlichkeit erfüllt, der als Maler August Macke den reinsten Ausdruck gegeben hat.

Als Seehaus am 13. März 1919, erst 27 Jahre alt, in Hamburg starb, wurde der schwere Verlust, den die ganze deutsche Kunst dadurch erlitt, erst von wenigen empfunden. Heute hängt eins seiner malerischen Meisterwerke, »der Dom zu Magdeburg«, in der Nationalgalerie. In den Sälen des »Jungen Rheinland« im Düsseldorfer Kunstpalast (Große Kunstausstellung 1920) wirkten Landschaften wie der »Rotierende Leuchtturm«, der »Hafen«, die »Stadt am Berge« als zwingende Gestaltungen von fast vollendeter Klassik. Sie sind ganz stark und sicher gefügt, wie für das große Orchester. Den Radierungen wird seine Zuneigung schenken, wer auch den Sinn für Kammermusik hat. In ihrer Feinheit ist wahrlich mehr Stärke als in der entsetzlichen Richtungsmalerei, die heute den Expressionismus zu einer Sache von Literaten und Programmfanatikern gemacht hat!

Aus der Seehaus-Mappe des Verlages Alfred Flechtheim. 1920.



Stadt und Schloß. Radierung 1916 Paul A. Seehaus

Digitized by Google

GOTTFRIED GRAF

SELBSTBIOGRAPHIE

1881 in Mengen im Oberschwäbischen geboren, besuchte ich bis zum 16. Jahre die Realschule und trat 1897 auf Wunsch der Eltern in den württembergischen Postdienst ein. Die geistige Einschnürung und die Trockenheit des Dienstes machten mich unglücklich. Mit aller Kraft strebte ich daher neben dem Dienst ein Studium an, das mir über die Öde der Pflichtarbeit hinüberhelfen sollte. Ich warf mich auf das Studium der Philosophie, allein ich hatte als Mittelloser keine Aussicht, ein solches durchzuführen. Mit der Versetzung nach Stuttgart hatte ich die Möglichkeit, durch häufigen Nachtdienst tagsüber zu zeichnen, wozu mich seit früher Zeit eine starke Neigung trieb. Neben dem Dienst konnte ich die Zeichen- und Malschule an der Akademie besuchen, allein wegen eines durch Anstrengungen und Entbehrungen verursachten Leidens mußte ich einige Jahre aussetzen, bis ich, nachdem mir als Postsekretär der Abschied bewilligt wurde, zuerst einige Zeit in Florenz und Rom, dann an der Akademie in Stuttgart mein Studium fortführen konnte. Damit war mir die ersehnte Möglichkeit gegeben, mich hinter die Probleme der neuen Malerei zu machen, die mich zwangen, sie in ihren Ergebnissen auch theoretisch zu formulieren. Im Frühjahr 1920 wurde ich als Lehrer an die Akademie in Stuttgart berufen, wo ich die Holzschnittklasse übernommen habe.

Mein graphisches Frühwerk umfaßt ungefähr 20 Blätter Radierungen, meist Landschaften aus meiner Heimat und Italien. Ein 1916 begonnenes Holzschnittwerk weist bisher 30 Blätter auf. Ölbilder und Aquarelle nahmen den Hauptteil meiner letzten Schaffenszeit ein.

Lithographie Ottomar Starke

Digitized by Google

DIE GRAPHISCHEN ARBEITEN DES JOSEF EBERZ

LEOPOLD ZAHN

Eberz' Schaffen steht im Zeichen einer Fruchtbarkeit, der nicht nur eine quantitative, sondern oft auch eine qualitative Bedeutung zukommt. Eine stets zeugungsbereite Potenz, der freilich der Vorwurf, daß sie zu künstlerischer débauche neigt, nicht erspart werden kann. Nur zu oft fehlt die weise ökonomische Zucht.

So kommt es, daß der kritische Beurteiler dieses Künstlers bei aller Bewunderung der Gesamtleistung immer wieder genötigt wird, Einzelnes zu verwerfen. Dies gilt, ob wir nun von dem Maler oder von dem Graphiker Eberz sprechen. Fast will es mir scheinen, als ob Eberz auf graphischem Gebiet seine produktiven Kräfte noch leichtsinniger zur Ausschweifung und Vergeudung mißbrauchte. Gerne möchte man z. B. Eberz' Buchillustrationen aus dem Oeuvre streichen: die Lithographie zu Kurt Morecks »Die Pole des Eros«, zu Edschmids »Karlsreis«, zu den Gedichten Kurt Hillers. Auch manche seiner Einzelradierungen und Lithographien sind unwürdige Zeugnisse allzu hemmungsloser Produktion. Die Holzschnittmappen »Visionen« und »Nächtlicher Zirkus«, entstanden aus einer »Freude am Kantigen und Schnittigen des Materials«, wie der Künstler selbst sagt, kranken an der Unangemessenheit der Technik an Eberz' eigentlicher Begabung, die sensualistisch im Sinne des katholischen Barocks ist. Der Holzschnitt aber ist die abstrakteste Technik (daher auch seine Hegemonie in der Neuen Kunst). Abstraktion und Sensualismus sind unvereinbar: das beweist das Resultat, zu dem Eberz' Beschäftigung mit dem Holzschnitt geführt hat.

Schlechtverstandene Freundschaft durfte uns nicht verwehren, das Negative rücksichtslos auszusprechen. Damit kein falscher Eindruck entstehe, fügen wir hinzu, daß in der Bilanz dieses graphischen Schaffens das Debet durch das Habet mehr als ausgeglichen wird. Vor allem gilt unsere Bewunderung zwei Lithographienmappen, die vom Goltz-Verlag in München herausgegeben wurden: die eine »Der Garten Kirchhof«, die andere »Kloster Eberbach« betitelt. Ihnen vorausgegangen ist das früheste Mappenwerk Josef Eberz', das seine Erstehung dem Erlebnis des Krieges verdankt. »Kämpfe« nennt Eberz diesen Lithographienzyklus. Kämpfe der Leidenden nicht der Streitenden. Nicht patriotischer Haß schuf die Blätter, sondern urkatholische Liebe, allumfassende, die nicht nach Sitte, Nation, Rasse frägt, sondern der ganzen Menschheit gilt. Ein Werk nach dem Herzen Romain Rollands.

Gegensätzliches bieten die Motive der nächsten Lithographienfolge, die aus der religiösen Anschauung einer alle Schöpferherrlichkeit Gottes kündenden Pflanzenwelt erwachsen ist: »Der Garten Kirchhof«. Seit Odilon Redon hat kein Künstler die mystische Schönheit vegetabiler Organismen heftiger, sinnlich-übersinnlicher empfunden als Josef Eberz. Aber näher noch wie dem Franzosen steht Eberz hier dem

Digitized by Google

deutschen Altdorfer, der auch nordische Natur zu tropischer Üppigkeit zu steigern gewußt hat.

Eberz ist Neuromantiker. Der einzige unter den »Expressionisten«, der im Geistigen und Stofflichen die Tradition der Nazarener wieder aufleben läßt. Aber zum Heil seiner Kunst hält eine geradezu romanische Sinnlichkeit dem übersinnlichen — dem deutschen — Zug seines Wesens das Gleichgewicht. Sein Glaube weist nicht auf das asketische Urchristentum oder auf das spiritualistische Mittelalter zurück, sondern vielmehr auf die sensualistische Gegenreformation. Er ist nicht naiv, sondern raffiniert, nicht schlicht, sondern üppig. Seine Romantik ist barock gesteigert ins Überreife, Prächtige. Schon der »Garten Kirchhof« ist dafür Beweis. Überquellender noch die barocke Romantik auf den Blättern der Lithographienmappe »Das Kloster Eberbach«, die strotzende Frucht einer Rheinreise. Nicht nur in der motivischen Auffassung und Ausgestaltung, sondern auch in der reichinstrumentierten, jeden Effekt hervorholenden Helldunkeltechnik (die wollüstige Weichheit samtener Schwärze!) befriedigt sich sein Hang zu Glanz und Fülle.

Die Steinzeichnung war für Eberz die nächstliegendste Technik; denn sie ist malerisch ergiebig und leicht zugänglich. Die Radierung freilich verspricht noch reichere Möglichkeiten für malerische Wirkungen. Aber an diese vornehmste und schwierigste Technik wagt sich Eberz erst spät und da nur zögernd heran: auf Einzelblättern zuerst, wo die Nadel sich auf die Linie beschränkt. Erst 1919 fühlt er sich so sehr im Besitze technischen Könnens, daß er sein — bisher — umfangreichstes graphisches Opus auf Kupferplatte zeichnet: 33 Radierungen zu Eichendorffs Roman »Ahnung und Gegenwart«. Auch diese Blätter sind reine Kaltnadelarbeit, aber zur Linie tritt hier die Fläche, ja manchmal prädominiert diese derart, daß man versucht ist, auf Aquatinta Verwendung zu schließen. Eichendorffs Roman, der für Eberz »das ganze Wesen deutscher Romantik umspannt« hat hier einen Interpreten gefunden, der sich für manchen zu wenig um Geist und Leib der Zeit gekümmert hat. Aber was liegt daran? Wir sind unhistorisch geworden. Wir haben in der Kunst kein archäologisches Gewissen mehr. Auch Eichendorff muß es sich gefallen lassen, in die Sprache des 20. Jahrhunderts übersetzt, in das Kostüm unserer Zeit gesteckt zu werden. Aber jenseits historischer Bedingtheit wird hier doch wieder romantisches Wesen lebendig, neuerlebte Romantik, die Besitz eines neuen Menschen ist.

Im letzten Jahre hat der Graphiker Eberz fast nur mehr mit der Nadel gearbeitet. Von seiner italienischen Reise (Oktober 1920 bis April 1921) brachte er eine reiche Beute herrlicher Landschaftsradierungen mit. Sie zeigen, daß Eberz Italien nicht als Klassizist, sondern durchaus als Romantiker erlebt hat. Deutsch-Römer wurde er nicht, wohl aber verfestigte sich seine Form im Sinne Cézannes. Die herrlichste Frucht seines italienischen Aufenthalts reifte ihm in der großen, reichgegliederten Zeichnung »Felsen von Assisi«. Vor diesem Blatt ist es erlaubt an den Genius deutscher Zeichenkunst zu erinnern: an Albrecht Dürer.

Digitized by Google

ERNST ISSELMANN

ERNST GOSEBRUCH

Der Maler Ernst Isselmann, der 1916 in seiner Vaterstadt Rees im Alter von 30 Jahren gestorben ist, gerade im Beginn schönster, verheißungsvoller Entwicklung, ist als Graphiker durch die beiden 1913 herausgegebenen Industriemappen bekannt geworden, Mappenwerke, die den niederrheinischen Industriebezirk in Steinzeichnung festhalten, das eine im Selbstverlag erschienen, das andere, zu dem Franz M. Janssen Radierungen beigesteuert hat, von der Quadriga herausgegeben. Hier waltet nicht die verblüffende Fingerfertigkeit, mit der der geistreiche Pennell das tausendfältige Linienspiel der Schienenstränge, der Eisenkonstruktionen, der Telegraphendrähte vor uns entfaltet, fern bleibt das schwere Pathos, mit dem der dramatische Brangwyn den gigantischen Umriß der Fördertürme in düstre, sturmzerrissene Nacht taucht, und auch die durchdringende Sachlichkeit unsres Heinrich Otto, dessen scharfes Auge den Gebilden der Technik bis in ihre kleinsten Teile zu folgen vermag, ist hier nicht zu finden. Vielmehr ist die Welt der Hochöfen und Ladebühnen und Gasometer auf diesen lithographierten Blättern ganz ohne Nebengedanken rein als Augenlust, als malerische Schönheit genossen und wiedergegeben. Ihre feinsten athmosphärischen Stimmungen haben auf dem Stein einen Niederschlag gefunden, und wie nun der Künstler im Reich der Dämpfe und Dünste die unheimliche Erscheinung eines sich bewegenden Krans zu verlebendigen, wie er die nüchtern, eintönig und endlos verlaufenden Rohrschlangen der Gasleitungen zum großen, phantastischen Motiv zu erheben weiß, das zeugt von ungemeiner Gestaltungskraft. Heute, 5 Jahre nach seinem vorzeitigen Tode, ist auf diesem Gebiete in der Malkastenstadt noch keiner über ihn hinausgekommen. Aber Isselmanns Zeichenbücher enthalten auch sehr bemerkenswerte Eindrücke seiner ausgedehnten Reisen, vor allem hat er in Nordafrika hohe Anregung gefunden. Mehr noch wie die südliche Landschaft hat ihn der orientalische Mensch in seinem gehaltenen Umriß, seiner würdevollen Gebärde gereizt. Seine Skizzenmappen sind an Überraschungen reich; wie er zum Beispiel aus einem Bündel scheinbar willkürlich und übermütig hingeworfener Linien die anmutige Gestalt einer ruhenden Marokkanerin erstehen läßt, macht ihm so leicht kein anderer nach. Die Düsseldorfer Kunst hat mit Ernst Isselmann eine ihrer besten Hoffnungen verloren.

Digitized by Google

H. M. DAVRINGHAUSEN

LEOPOLD ZAHN

Die Vision einer »in der Verwesung blauen Glorienschein« getauchten Welt fasziniert den jungen Rheinländer Heinrich Maria Davringhausen. Auch die Dichter Trakl und Heym und die Zeichner Gleichmann und Groß haben infernalische Gesichte von der Menschheit Zersetzung. Aber keiner genießt das grauenvolle Schauspiel dieser Vision so kalt und interessiert, wie dieser unerschütterliche Dandy, der noch zu den Posaunen des dies irae, à quatre épingles gekleidet, Foxtrott tanzt.

Was ihn zu einem so außergewöhnlichen Künstler macht, ist seine Kraft zu imaginärer Vision, sein seelischer Gleichmut und seine Hingabe an das Handwerk.

Er malt wie ein alter Meister: mit einem selbst das Geisterhafte zu voller Deutlichkeit entwickelnden Verismus und einer Sorgfalt, die der lasierenden Feinmalerei früher Niederländer nacheifert.

Die paradoxe Diskrepanz in diesem Schaffen: eine blasphemische Schamlosigkeit der Gesinnung und eine treuherzige Liebe zu handwerklicher Vollkommenheit, wie sie les maîtres d'autrefois und unter den Modernen nur der Zöllner besessen haben.

Davringhausen hat eigentlich als Bildhauer begonnen; und sein plastischer Instinkt setzt sich auf seinen Gemälden und Lithographien durch. Auch auf der Fläche betont er die Dreidimensionalität des Körpers. Seine gemalten oder gezeichneten Menschen sind wie gebosselt. Und sie haben das Erstarrte primitiver Plastiken.

Aus Antlitz wird Maske, aus Landschaft Kulisse. Alles Lebendige bannt der Basiliskenblick eines unheimlichen Schicksals; (schon lauert der Lustmörder unter dem Bett des Mägdleins). Oder eine grenzenlose Hoffnungslosigkeit, ein lähmendes Gefühl des Verlorenseins macht regungslos. Einöde rings umher. Schweigen und Ganzverlassensein. Armer Robinson, Hiob, Christus in Gethsemane, Mann und Frau in der Verbannung. Die schreckliche Stille im Zimmer des Ermordeten. Und am Ende aller Qual: die stumme Grimasse des baumelnden Selbstmörders.

Nie ward Entsetzlicheres mit so viel Contenance und Sachlichkeit dargestellt.

Digitized by Google

ARTHUR KAUFMANN

HANS HEINRICH NICOLINI

Der siebenzehnjährige Mülheimer (Mülheim-Ruhr) kam 1905 vom Gymnasium zur Düsseldorfer Akademie. In der bürgerlichen Luft, in der er groß geworden war, hatte seine Lust am Zeichnen und Malen weder Nahrung noch Förderung erhalten. Ihn führte nur der dunkle Drang. Er zog in die Akademie ein wie in ein gelobtes Land. Es ging ihm, wie so vielen. Er merkte bald, daß seine Seele hungrig und leer blieb.

Paris lockte. Nicht etwa das neue Leben, die neue Frische und Kraft, das neue Wollen, das von Paris aus in die Kunst flutete. Davon wußte bezeichnenderweise der Schüler der Düsseldorfer Akademie nichts. Der gute Junge erlebte Paris, wie man Paris als achtzehnjähriger, führerlos und unerfahren, erleben kann. Als er nach einem halben Jahre die Stadt verließ, da wußte er nicht einmal, daß er an der Quelle neuen Lebens gestanden hatte. Er ging in die Bretagne und malte dort ein halbes Jahr.

In Düsseldorf zeichnete er noch einige Monate bei Peter Janssen bis zu dessen Tode. Aber damals saß ihm schon die Ungeduld der Familie im Nacken, jene bürgerliche Ungeduld, die greifbare, gemünzte Erfolge sehen will, jene Ungeduld, die sich dem Künstler gegenüber umso ungerechter äußert, als sie in der Kunst etwas Unbürgerliches, Unsolides, Brotloses sieht. Diese Ungeduld drängt den Sohn und Bruder auf den Weg des Erwerbes, drängt ihn nach England.

In London sitzt Arthur Kaufmann 1909 mit einem Freunde — auch einem brotlosen Maler — im Varieté. Sie sehen einen Schnellzeichner. »Holla! das können wir auch. Wir geben etwas wirklich Künstlerisches, wir verdienen Geld, viel Geld, bis wir wirtschaftlich unabhängig sind und ganz Maler, Künstler sein dürfen.« Als »Continental Caricaturists« ziehen die beiden Freunde ein Jahr durch die Varietés Englands. Sie haben Erfolge, verdienen, hoffen und träumen in die Zukunft. Da bringt Krankheit Kaufmann um die Früchte der harten Fron. Sein Körper ist den Anstrengungen nicht gewachsen. Er wird lungenkrank in dem Augenblicke, wo eine Verpflichtung nach Amerika goldne Berge verspricht.

Ein Jahr lang heilt er die Krankheit aus. Im Schwarzwalde, am Gardasee, in Mentone. Er geht ein zweites Jahr nach Italien. Acht Monate Florenz, danach drei Monate Siena, dann Assisi, Rom, Neapel, Capri.

In diesem zweiten Jahre erwacht der Künstler in ihm. Die Frühitaliener — besonders Cimabue, Giotto, di Lorenzetti — werden ihm zum erweckenden Erlebnis. Ihre schlichte, ergreifende Innerlichkeit, ihre naive, reine, starke Farbigkeit, ihr Bildbau vor allem lösen Verwandtes in ihm aus. Sie stechen ihm den Star. Mit so befreiten Augen sieht er die italienische Landschaft. Die Siena-Bilder der Ausstellung sind Proben seiner

Digitized by Google

damaligen Kunstäußerung. Er betrat damals selbständig und sicher den Weg, auf dem wir die Kunst unserer Tage gehen sehen.

In Düsseldorf versucht er 1913 die Früchte seines italienischen Aufenthaltes in der Kunsthalle zur Ausstellung zu bringen. Kurzsichtigkeit weist ihn zurück. Diese unbegreifliche Zurückweisung wurde für Kaufmann verhängnisvoll. Sie nahm ihm das letzte Vertrauen der Familie in seine Kunst und damit deren Unterstützung.

Mit dem Erlös für eines der italienischen Bilder fuhr Kaufmann nach Paris. Diesmal wußte er, was er dort wollte, was Paris ihm geben konnte. Er erlebt die Bestätigung, daß sein Weg der richtige ist. Aber er erkennt auch, was ihm noch fehlt. Er beugt sich vor dem großen Meister: Cézanne. Er erkennt Weg und Ziel seiner Kunst, aber er verzweifelt, nicht an seiner Kraft, sondern an den wirtschaftlichen Möglichkeiten. Noch ringt er. Die ausgestellten Bilder, Erinnerung an Italien, Erinnerung an Assisi, Blick auf Paris, zeugen von dem künstlerischen Ernst dieses Ringens, von den raschen Fortschritten, die er macht. Man fühlt die Pariser Athmosphäre in diesen Bildern, nicht nur die künstlerische, sondern auch die wirkliche, feine, silbrige. Er verkehrt mit Le Fauconier und ist kurze Zeit sein Schüler. Der Einfluß zeigt sich besonders auf dem Bildnis 1913. Nach einem Vierteljahr ist er zu Ende. In seiner Kunst Zugeständnisse zu machen, dazu ist er zu reif, dazu ist ihm die Kunst zu ernste Lebenssache geworden. Er ringt sich einen bittren Entschluß ab. Als Kaufmann will er versuchen, sich wirtschaftlich unabhängig für seine Kunst zu machen. Er vertritt eine große englische Firma in der Schweiz — eine verheißungsvolle Entwicklung bricht jäh ab. Nicht ohne Wehmut steht man vor den letzten Ergebnissen dieser ersten Entwicklungsperiode Kaufmanns.

Fruchtlose Jahre — wenn auch für das innerliche Erlebnis nicht verloren — folgen, Jahre geschäftlicher Tätigkeit, Kriegsjahre. Ende 1915 kehrt der Armierungssoldat Kaufmann von der Front in die Garnison Düsseldorf zurück und wird Schreiber. Wie andere auch, hat er Vorgesetzte malen müssen. Dabei erwacht seine alte Liebe zum Porträt. Die ausgestellte Plastik aus der Florentiner Zeit und alte Bildnisse beweisen, wie er schon früh mit der Darstellung des Menschen rang. In der Garnison gewann er etwas Zeit. Ihn hungert nach malerischer Betätigung. Aber noch liegt äußerer und innerer Druck der Kriegsjahre auf ihm. 1916 malt er Uzarski, Flechtheim, Eulenberg. Mit Urzarski stellt er 1916 in der Kunsthalle aus. Die Kritik begrüßt mit lauter Zustimmung seine Bildniskunst. Der Augenblick hätte für den Künstler gefährlich werden können. Der Weg zu sicheren Einkünften lag offen. Der rastlos Strebende ließ sich nicht blenden. Ihm selbst waren alle diese Werke Auseinandersetzungen mit dem Bildnis, Stationen zum Ziel. Im gleichen Streben griff er zum Gruppenbilde. Es entstanden die Familienbilder Eulenbergs und das Doppelbildnis der Eltern. Fortschreitend wächst die Qualität der Malerei, die seelische Formung. Aus dieser Zeit erwarben die städtischen Kunstsammlungen sein Selbstbildnis.

Digitized by Google

Der Krieg geht zu Ende. Letzter innerer Druck, letzte Hemmungen lösen sich. Die Seele wird wieder weit und frei. Bei einer Reise zu deutschen Kunstzentren füllt sie sich mit neuen Anregungen. Das »Junge Rheinland«, zu dessen Begründern er gehört, schafft in Düsseldorf eine jugendfrische Atmosphäre. Kaufmann erkennt, er muß zurück zu seiner italienischen und Pariser Zeit, er muß die Fäden wieder da anknüpfen, wo sie 1913 abrissen. Den damaligen Kunstwillen sucht er mit den inzwischen kultivierteren Mitteln zu vereinen. In diesem Zeichen stehen die jüngsten Schöpfungen: »Mutter mit Kind«, »Liebesgarten«, Kinderland«, die letzten Stilleben und vor allem die letzten Bildnisse von Adolf von Hatzfeld und von seiner Frau.

Entwurf. Radierung Hans Wildermann

Digitized by Google

ABBILDUNGEN

Digitized by Google

ERNST AUFSEESER
TITELBLATT. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

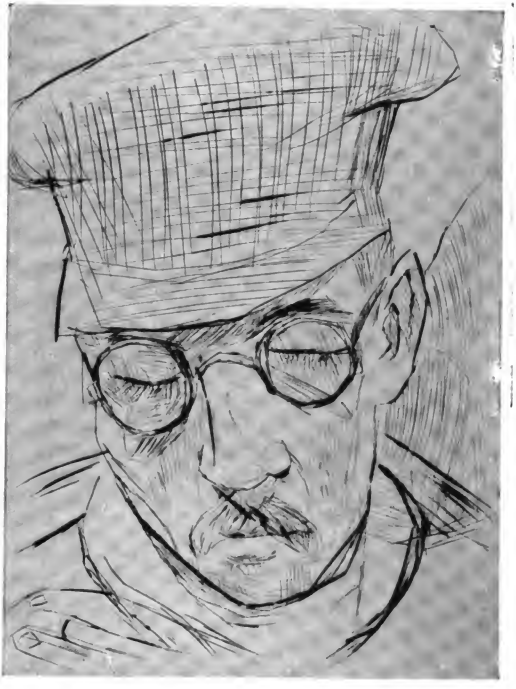
ERNST AUFSEESER
DER REITER. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

AUGUST BABBERGER
BLUMEN. HOLZSCHNITT

76

Digitized by Google



MAX BECKMANN
BILDNIS. RADIERUNG

77

Digitized by Google

MAX BECKMANN
DER KUSS. RADIERUNG

78

Digitized by Google

MAX BECKMANN
SELBSTBILDNIS. LITHOGRAPHIE

79

Digitized by Google

MAX BECKMANN
FLIEGER-BESCHIESSUNG. RADIERUNG

80

Digitized by Google

MAX BECKMANN
PORTRÄT BATTENBERGER. RADIERUNG

Digitized by Google

RENÉ BEEH
ROMANTISCHE ENTFÜHRUNG. LITHOGRAPHIE

82

Digitized by Google

RENÉ BEEH
KASCHEMME. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

EMIL BETZLER
BEFREIUNG. HOLZSCHNITT

84

Digitized by Google

WALTER BOETTICHER
JUNGE MÄDCHEN. HOLZSCHNITT 1912

Digitized by Google

WALTER BOETTICHER
DIE STREIKENDEN. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

WALTER BOETTICHER
KOBOLD. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

HANS BOLZ
LANDSCHAFT. HOLZSCHNITT

88

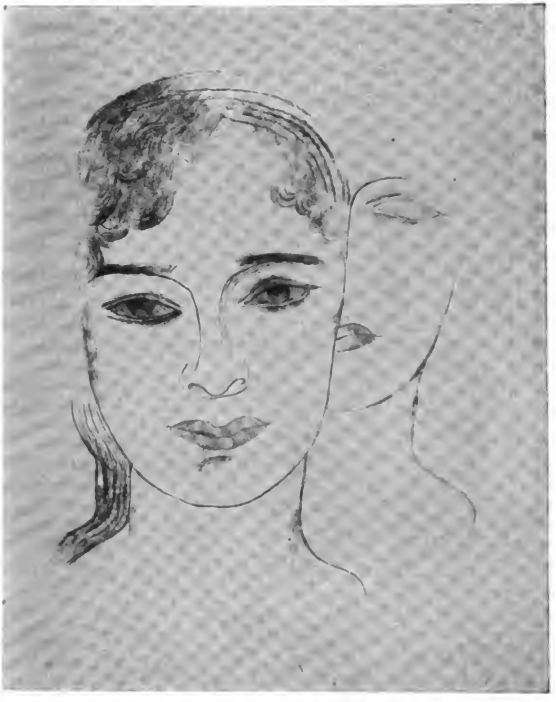
Digitized by Google

HANS BOLZ
OSTENDE. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

WILLI BORUTTA
AUS DER MAPPE »STURM«. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google



MAX BURCHARTZ
KÖPFE. LITHOGRAPHIE 1922

Digitized by Google

MAX BURCHARTZ
KINDERSTUBE. LITHOGRAPHIE 1919

92

Digitized by Google

HEINRICH CAMPENDONK
HOLZSCHNITT

93

Digitized by Google

H. M. DAVRINGHAUSEN
AUS DER MAPPE »KARAMASOFF«. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

H. M. DAVRINGHAUSEN
ARMER ROBINSON. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

EDUARD DOLLERSCHELL
BILDNIS. RADIERUNG

Digitized by Google

EWALD DÜLBERG
AUS DER PASSIONS-MAPPE. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

EWALD DÜLBERG
BILDNIS. HOLZSCHNITT

98

Digitized by Google

EWALD DÜLBERG
BILDNIS OTTO KLEMPERER, HOLZSCHNITT

Digitized by Google

HERMANN EBERS
STIGMATISATION. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

JOSEF EBERZ
AUS DER MAPPE KLOSTER EBERBACH. LITHOGRAPHIE

101

Digitized by Google

JOSEF EBERZ
TROST. LITHOGRAPHIE

102

Digitized by Google

JOSEF EBERZ
LIEBESPAAR. RADIERUNG

Digitized by Google

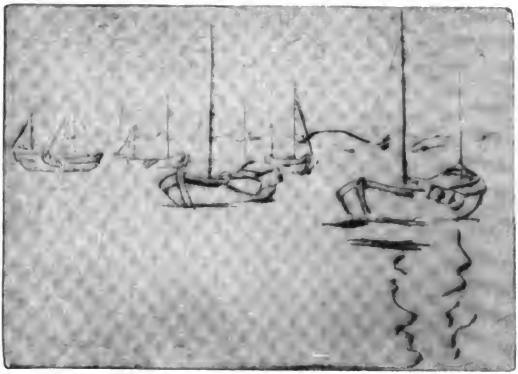
JOSEF EBERZ
AUS DER MAPPE VISIONEN. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

EDMUND FABRY
WINTER. RADIERUNG

105

Digitized by Google



EDMUND FABRY
SCHIFFE IM WATT. RADIERUNG

106

Digitized by Google

EDMUND FABRY
TAL IN SONNENBERG. LITHOGRAPHIE

107

Digitized by Google

OTTO FREUNDLICH
AUS DER MAPPE »DIE ZEICHEN«. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

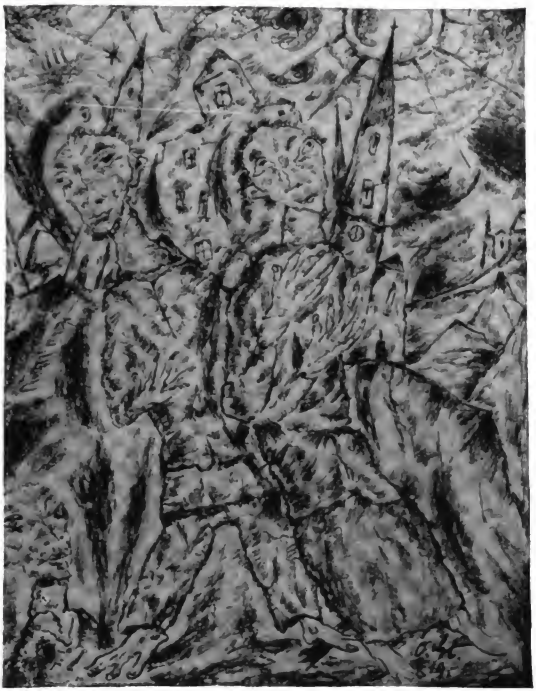
OTTO FREUNDLICH
AUS DER MAPPE »DIE ZEICHEN«. LITHOGRAPHIE

109

Digitized by Google

OTTO GLEICHMANN
DER FUHRMANN. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google



OTTO GLEICHMANN
MENSCHEN DER STADT. LITHOGRAPHIE

III

Digitized by Google

OTTO GLEICHMANN
ZWEI MENSCHEN. LITHOGRAPHIE

112

Digitized by Google

WERNER GOTHEIN
FRAUENKOPF. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

GOTTFRIED GRAF
DIE QUELLE. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

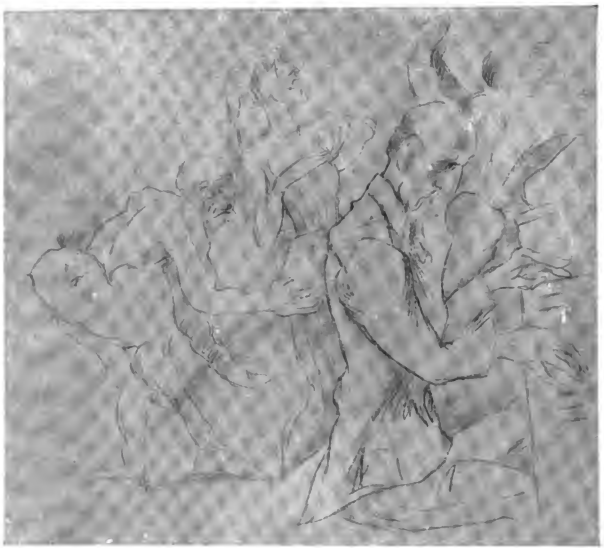
GOTTFRIED GRAF
JAGD. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

RUDOLF GROSSMANN
DAS DORF. RADIERUNG

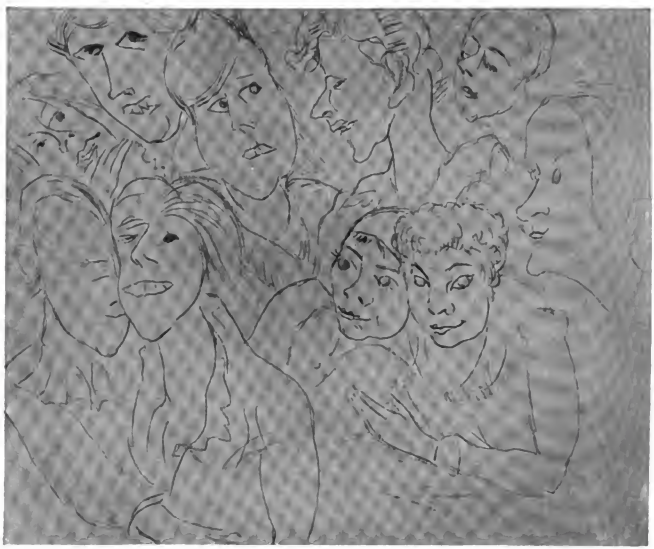
116

Digitized by Google



RUDOLF GROSSMANN
DANSE MACABRE GROTESQUE. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google



RUDOLF GROSSMANN
OLYMP. RADIERUNG

118

Digitized by Google

CARL GUNSCHMANN
HOLZSCHNITT

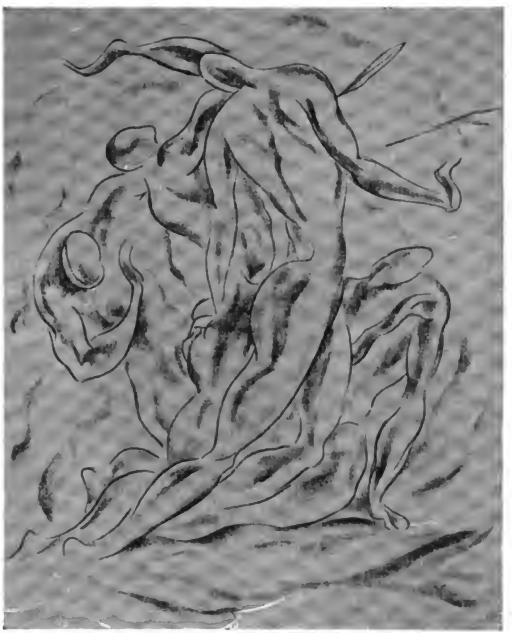
119

Digitized by Google

CARL GUNSCHMANN
LIEBE. HOLZSCHNITT

120

Digitized by Google



FRANZ HENSELER
LITHOGRAPHIE

121

Digitized by Google

FRANZ HENSELER
LITHOGRAPHIE

122

Digitized by Google

WERNER HEUSER
BABEL. LITHOGRAPHIE

123

Digitized by Google

WERNER HEUSER
PARADIES. LITHOGRAPHIE 1919

Digitized by Google

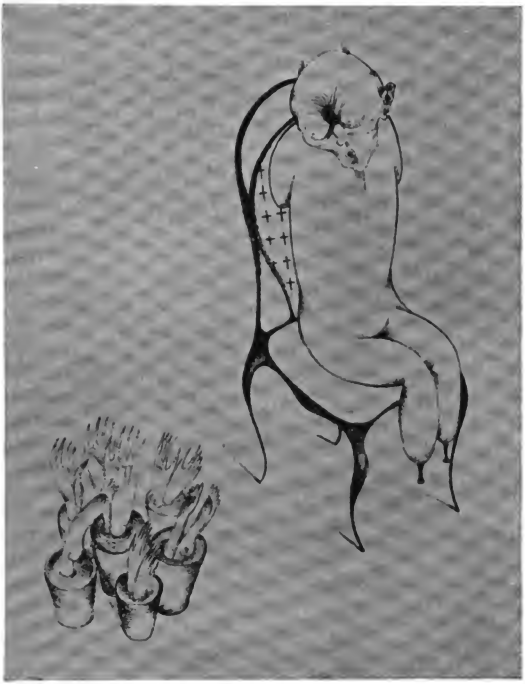
WERNER HEUSER
KAIN. LITHOGRAPHIE 1919

Digitized by Google

WERNER HEUSER
DER SCHWARZE VOGEL. HOLZSCHNITT

126

Digitized by Google



HEINRICH HOERLE
AUS DER KRÜPPELMAPPE. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

LUDWIG TEN HOMPEL
SCHWEMMEREITER. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

BERNHARD HOETGER
HOLZSCHNITT

Digitized by Google

BERNHARD HOETGER
RADIERUNG

130

Digitized by Google

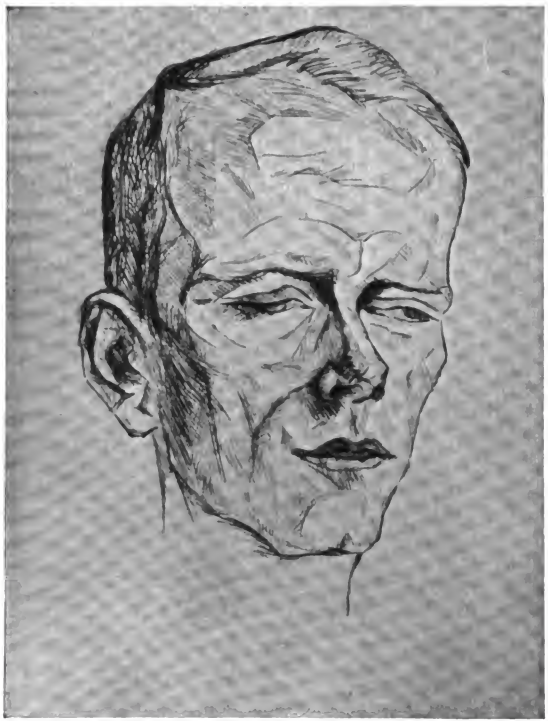
ERNST ISSELMANN
RUHENDES MÄDCHEN. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

ERNST ISSELMANN
INDUSTRIE. RADIERUNG

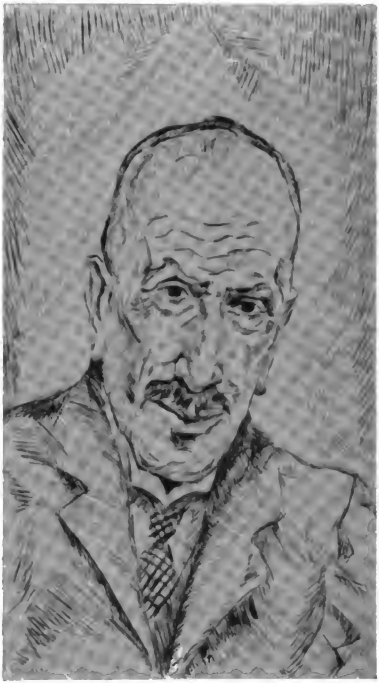
132

Digitized by Google



ARTHUR KAUFMANN
BILDNIS ADOLF VON HATZFELD. RADIERUNG

Digitized by Google



ARTHUR KAUFMANN
BILDNIS DR. BERCHTOLD. RADIERUNG

Digitized by Google

WILHELM KREIS
ARMIERUNGSSOLDATEN. RADIERUNG

135

Digitized by Google

KARL KRIETE
WINTER. RADIERUNG

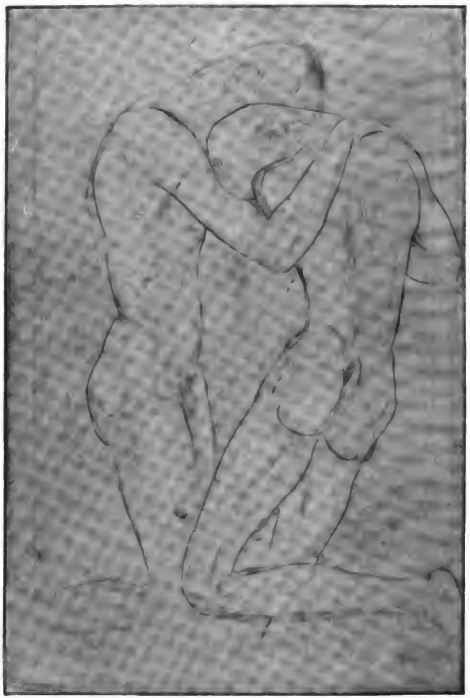
136

Digitized by Google

KARL KRIETE
SOMMER. RADIERUNG

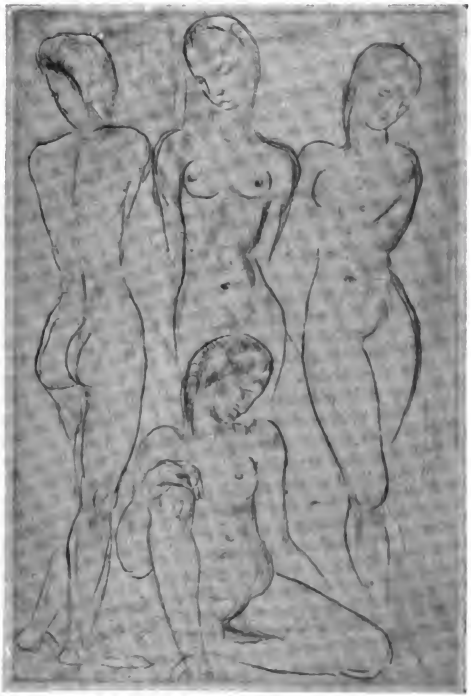
137

Digitized by Google



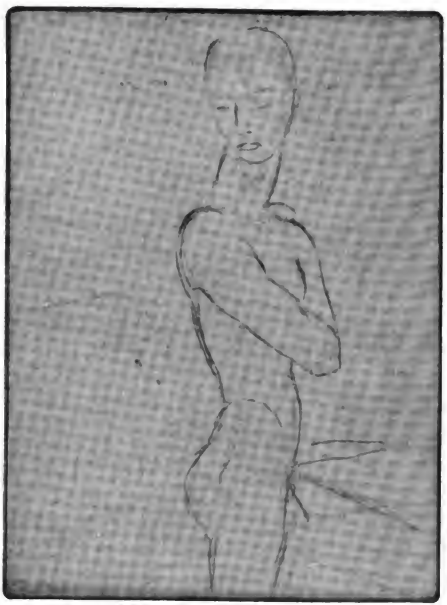
WILHELM LEHMBRUCK
DER VERLORENE SOHN. RADIERUNG

Digitized by Google



WILHELM LEHMBRUCK
VIER FRAUEN. RADIERUNG

Digitized by Google



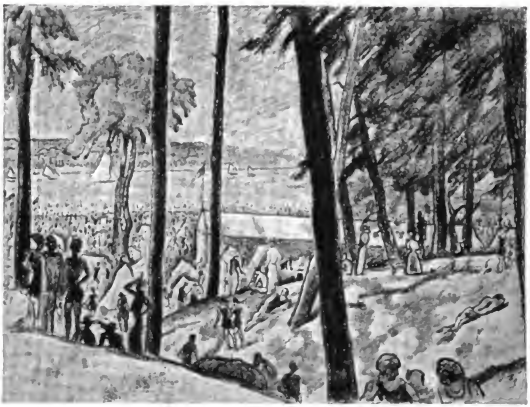
WILHELM LEHMBRUCK
JÜNGLING. RADIERUNG

Digitized by Google

AUGUST MACKE
BEGRÜSSUNG. LINOLEUM

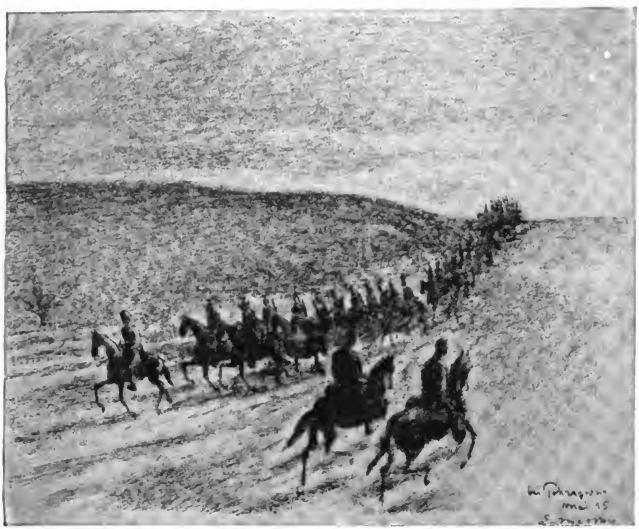
141

Digitized by Google



ERNST MATTHES
WANNSEEBAD. LITHOGRAPHIE

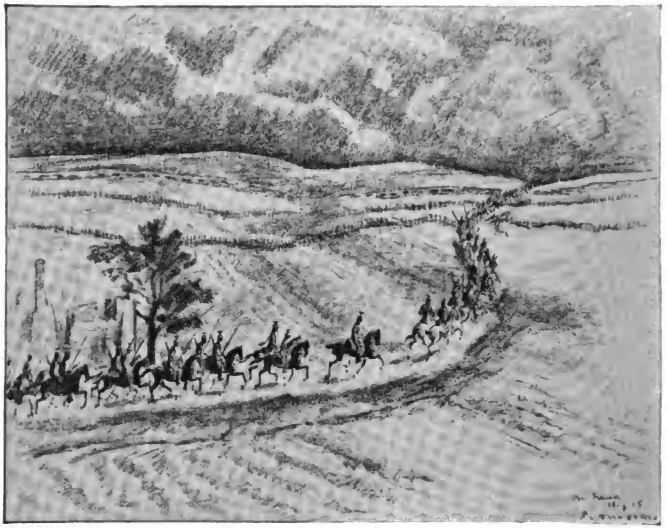
Digitized by Google



ERNST MATTHES
AUS DER ULANEN-MAPPE. LITHOGRAPHIE

143

Digitized by Google



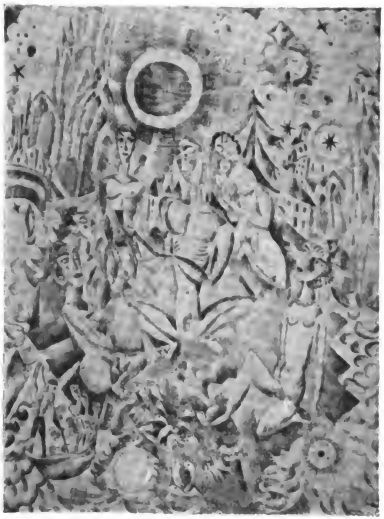
ERNST MATTHES
AUS DER ULANEN-MAPPE. LITHOGRAPHIE

144

Digitized by Google

CARL MENSE
TANZ. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google



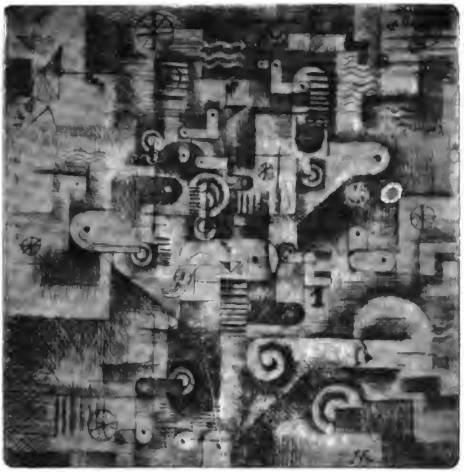
CARL MENSE
ANDACHT. RADIERUNG

146

Digitized by Google

JOHANNES MOLZAHN
MYSTERIUM. RADIERUNG

Digitized by Google



JOHANNES MOLZAHN
RADIERUNG

148

Digitized by Google

WILHELM MORGNER
SELBSTBILDNIS. LINOLEUMSCHNITT 1912

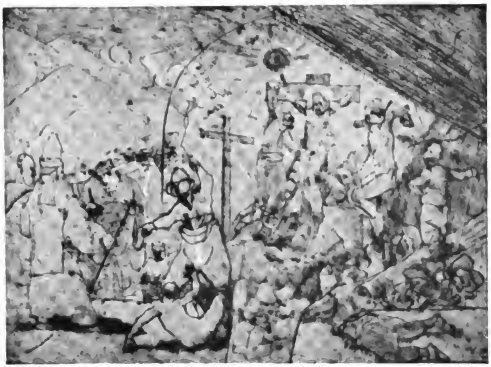
Digitized by Google

WILHELM MORGNER
TIERDRESSUR. HOLZSCHNITT 1912

Digitized by Google

WILHELM MORGNER
AUFERWECKUNG. RADIERUNG 1912

Digitized by Google



WILHELM MORGNER
KREUZIGUNG. RADIERUNG 1919

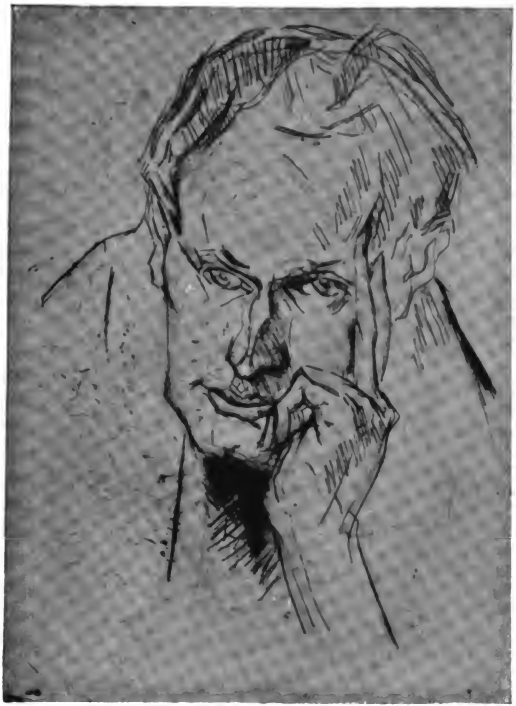
Digitized by Google

HEINRICH NAUEN
BILDNIS W. KAESBACH. LITHOGRAPHIE 1919

Digitized by Google

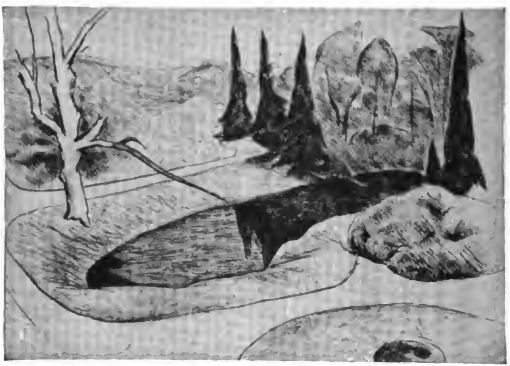
HEINRICH NAUEN
BILDNIS E. REDSLOB

Digitized by Google



HEINRICH NAUEN
BILDNIS HECKEL. RADIERUNG 1919

Digitized by Google



HEINRICH NAUEN
PARK IM WINTER. RADIERUNG 1919

Digitized by Google

HEINRICH NAUEN
PARKLANDSCHAFT. RADIERUNG 1915

Digitized by Google

HEINRICH NAUEN
BRÜCKE IM REGEN. RADIERUNG

158

Digitized by Google

WALTER ORPHEY
VENEDIG. RADIERUNG

159

Digitized by Google

OTTO PANKOK
TRAUERNDE FAMILIE. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

HEDWIG PETERMANN
DIE GEKREUZIGTEN. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

HANS PURRMANN
BADENDE FRAUEN. RADIERUNG

162

Digitized by Google

HANS PURRMANN
DAME IN PELZ. RADIERUNG

Digitized by Google

HANS PURRMANN
DIE DREI BÄUME. RADIERUNG

164

Digitized by Google

HANS PURRMANN
LANDSCHAFT MIT RUINE. RADIERUNG

165

Digitized by Google

CHRISTIAN ROHLFS
BERGPREDIGT. HOLZSCHNITT

166

Digitized by Google

CHRISTIAN ROHLFS
DER GEFANGENE. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

CHRISTIAN ROHLFS
JUNGES MÄDCHEN. HOLZSCHNITT

168

Digitized by Google

CHRISTIAN ROHLFS
DER JONGLEUR. HOLZSCHNITT

169

Digitized by Google

CHRISTIAN ROHLFS
SINTFLUT. HOLZSCHNITT

170

Digitized by Google

RICHARD SCHWARTZKOPF
KREUZABNAHME. HOLZSCHNITT

171

Digitized by Google

PAUL A. SEEHAUS
DER OBELISK 1917

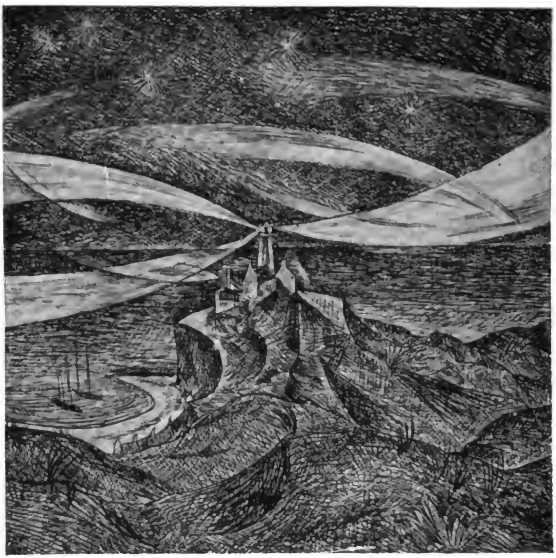
172

Digitized by Google

PAUL A. SEEHAUS
DAS SCHLOSS AM MEER. RADIERUNG

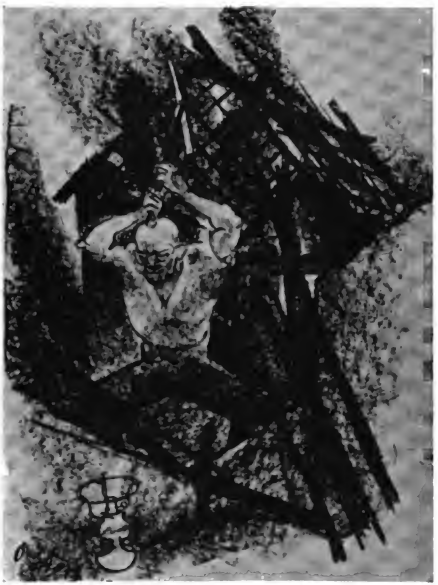
173

Digitized by Google



PAUL A. SEEHAUS
ROTIERENDER LEUCHTTURM. RADIERUNG 1915

Digitized by Google



OTTOMAR STARKE
DIE BRANDSTÄTTE. LITHOGRAPHIE

175

Digitized by Google

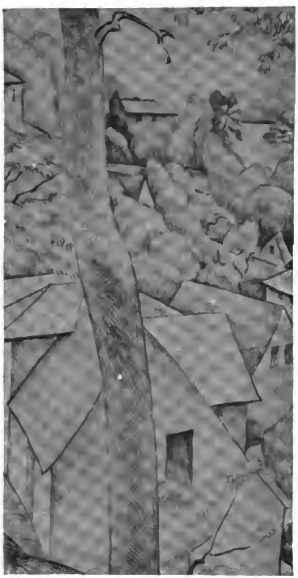
OTTOMAR STARKE
DIE BRANDSTÄTTE. LITHOGRAPHIE

176

Digitized by Google

CURT STOERMER
ERWACHEN. HOLZSCHNITT

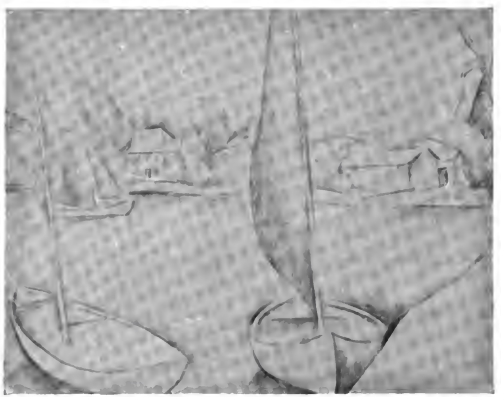
Digitized by Google



WALTER TANCK
BEI BLANKENESE, RADIERUNG

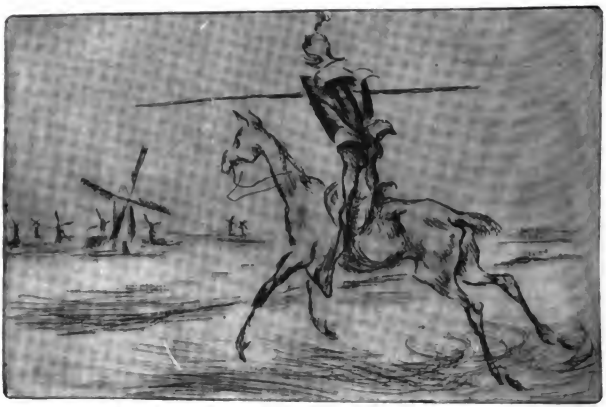
178

Digitized by Google



WALTER TANCK
BOOTE AUF DER ELBE. RADIERUNG

Digitized by Google



WALTER TANCK
DON QUIJOTE. RADIERUNG

180

Digitized by Google

PAUL THESING
VILLA ROSA IN BARCELONA. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

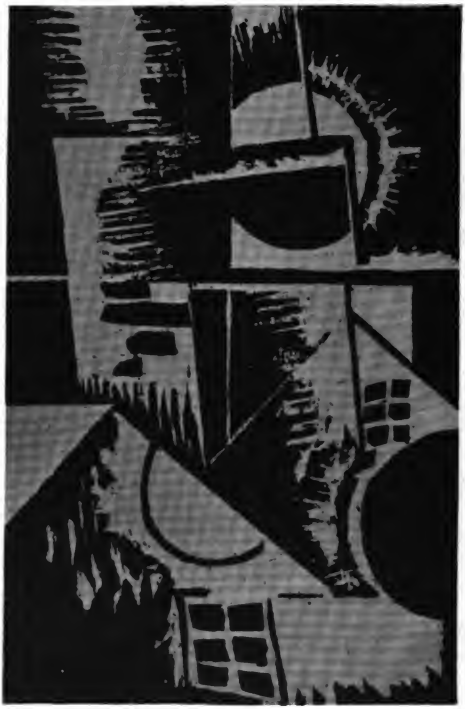
ERICH THUM
AUS »DIE VOLLENDUNG EINES HERZENS«. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

ARNOLD TOPP
LITHOGRAPHIE

183

Digitized by Google



ARNOLD TOPP
SONNE ÜBER HÄUSERN. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

F. C. UPHOFF
EINZUG IN JERUSALEM. RADIERUNG

185

Digitized by Google

F. C. UPHOFF
KOPF. RADIERUNG

186

Digitized by Google

JOS. URBACH
ÖLBERG. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

JOS. URBACH
ECCE HOMO. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

JOS. URBACH
NEUSS. HOLZSCHNITT

189

Digitized by Google

ADOLF UZARSKI
AUS »TUTI-NAMEH«. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

ADOLF UZARSKI
AUS »TUTI-NAMEH«. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

EBERH. VIEGENER
SELBSTBILDNIS. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

EBERHARD VIEGENER
ABENDMAHL. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

EBERHARD VIEGENER
WEIDEN IM STURM. HOLZSCHNITT

Digitized by Google

OTTO VON WÄTJEN
DIE LOGE. LITHOGRAPHIE

Digitized by Google

EV. ADAM WEBER
IM CAFÉ. RADIERUNG

196

Digitized by Google

HANS WILDERMANN
ELIAS. RADIERUNG

197

Digitized by Google

MARIA ZIX
KINDER. RADIERUNG

198

Digitized by Google

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

R = Radierung, H = Holzschnitt, L = Lithographie

Aufseeser, Ernst
Titelblatt, L. 74
Der Reiter, H. 75
Babberger, August
Bergbach, H. 61
Blumen, H. 76
Beckmann, Max
Bildnis, R. 77
Der Kuß, R. 78
Selbstbildnis, L. 79
Fliegerbeschießung, R. 80
Porträt Battenberger, R. 81
Die Nacht, L. 43
Beeh, René
Romantische Entführung, L. 82
Kaschemme, L. 83
Betzler, Emil
Befreiung, H. 84
Boetticher, Walter
Junge Mädchen, H. 85
Die Streikenden, H. 86
Kobold, H. 87
Bolz, Hans
Landschaft, H. 88
Ostende, H. 89
Borutta, Willi
Aus der Mappe »Sturm«, L. 90
Burchartz, Max
Köpfe, L. 1922 91
Kinderstube, L. 1919 92
Der Mann am Fenster, L. 27
Campendonk, Heinrich
Holzschnitt 29
Holzschnitt 93
Davringhausen, H. M.
Aus der Mappe Karamasoff, L. 94
Armer Robinson, L. 95
Dollerschell, Eduard
Bildnis, R. 96
Dülberg, Ewald
Aus der Passionsmappe, H. 97
Bildnis, H. 98
Bildnis Otto Klemperer, H. 99
Ebers, Hermann
Stigmatisation, L. 100
Eberz, Josef
Aus der Mappe Kloster Eberbach, L. . . 101
Trost, L. 102
Liebespaar, R. 103
Aus der Mappe Visionen, H. 104
Fabry, Edmund
Winter, R. 105
Schiffe im Watt, R. 106
Tal in Sonnenberg, L. 107
Akt, R. 52
Freundlich, Otto
Aus der Mappe »Die Zeichen«, L. . . . 108
Aus der Mappe »Die Zeichen«, L. . . . 109
Gleichmann, Otto
Der Fuhrmann, L. 110
Menschen der Stadt, L. 111
Zwei Menschen, L. 112
Gothein, Werner
Frauenkopf, H. 113
Graf, Gottfried
Die Quelle, H. 114
Jagd, H. 115
Großmann, Rudolf
Das Dorf, R. 116
Danse Macabre grotesque, L. 117
Olymp, R. 118
Musik, R. 46
Gunschmann, Carl
Holzschnitt 119
Liebe, H. 120
Radierung 58
Henseler, Franz
Aus der Henselermappe, L. 121
Aus der Henselermappe, L. 122
Heuser, Werner
Babel, L. 123
Paradies, L. 124
Kain, L. 125
Der schwarze Vogel, H. 126
Hoerle, Heinrich
Aus der Krüppelmappe, L. 127
Aus der Krüppelmappe, L. 51
ten Hompel, Ludwig
Schwemmereiter, L. 128
Hoetger, Bernhard
Holzschnitt 129
Radierung 130
Radierung 32
Isselmann, Ernst
Ruhendes Mädchen, L. 131
Industrie, R. 132
Kaufmann, Arthur
Bildnis Adolf von Hatzfeld, R. 133
Bildnis Dr. Berchtold, R. 134

Digitized by Google

Kreis, Wilhelm
Armierungssoldaten, R. 135
Kriete, Karl
Winter, R. 136
Sommer, R. 137
Lehmbruck, Wilhelm
Der verlorene Sohn, R. 138
Vier Frauen, R. 139
Jüngling, R. 140
Der Überfall, R. 38
Macke, August
Begrüßung, Linoleum 141
Drei Mädchen, Linoleum 41
Matthes, Ernst
Wannseebad, L. 142
Aus der Ulanenmappe, L. 143
Aus der Ulanenmappe, L. 144
Mense, Carl
Tanz, L. 145
Andacht, R. 146
Molzahn, Johannes
Mysterium, R. 147
Radierung 148
Morgner, Wilhelm
Selbstbildnis, Linoleumschnitt 149
Tierdressur, H. 150
Auferweckung, R. 151
Kreuzigung, R. 152
Ziegeleiarbeiter, Linoleum 19
Holzschnitt 50
Heilige Familie, R. 60
Nauen, Heinrich
Bildnis W. Kaesbach, L. 153
Bildnis E. Redslob 154
Bildnis Heckel, R. 155
Park im Winter, R. 156
Parklandschaft, R. 157
Brücke im Regen, R. 158
Stilleben mit Topf, R. 55
Orphey, Walter
Venedig, R. 159
Pankok, Otto
Trauernde Familie, H. 160
Petermann, Hedwig
Die Gekreuzigten, H. 161
Purrmann, Hans
Badende Frauen, R. 162
Dame in Pelz, R. 163
Die drei Bäume, R. 164
Landschaft mit Ruine, R. 165
Rohlfs, Christian
Bergpredigt, H. 166
Der Gefangene, H. 167
Junges Mädchen, H. 168
Rohlfs, Christian
Der Jongleur, H. 169
Sintflut, H. 170
Die Trompeten von Jericho, H. 13
Schwartzkopf, Richard
Kreuzabnahme, H. 171
Seehaus, Paul A.
Der Obelisk, R. 172
Das Schloß am Meer, R. 173
Rotierender Leuchtturm, R. 174
Stadt und Schloß, R. 64
Starke, Ottomar
Die Brandstätte, L. 175
Die Brandstätte, L. 176
Lithographie 27
Lithographie 65
Stoermer, Curt
Erwachen, H. 177
Tanck, Walter
Bei Blankenese, R. 178
Boote auf der Elbe, R. 179
Don Quijote, R. 180
Don Quijote, R. 45
Thesing, Paul
Villa Rosa in Barcelona, L. 181
Thum, Erich
Aus der Mappe »Die Vollendung eines Herzens«, L. 182
Topp, Arnold
Aus der Toppmappe, L. 183
Sonne über Häusern, H. 184
Uphoff, F. C.
Einzug in Jerusalem, R. 185
Kopf, R. 186
Urbach, Jos.
Ölberg, H. 187
Ecce homo, H. 188
Neuß, H. 189
Uzarski, Adolf
Aus der Mappe Tuti-Nameh, L. 190
Aus der Mappe Tuti-Nameh, L. 191
Viegener, Eberhard
Selbstbildnis, H. 192
Abendmahl, H. 193
Weiden im Sturm, H. 194
Wätjen, Otto v.
Die Loge, L. 195
Weber, Ev. Adam
Im Café, R. 196
Wildermann, Hans
Elias. R. 197
Entwurf. R. 72
Zix, Maria
Kinder, R. 198

Digitized by Google

Die Genehmigung zur Reproduzierung erteilten:

A. Bagel Verlag / Düsseldorf für: H. Petermann / R. Schwartzkopf / A. Uzarski.
P. Cassirer Verlag / Berlin für: W. Lehmbruck / H. Purrmann.
Düsseldorfer Verein für zeitgenössische Kunst für: E.A. Weber.
Euphorion-Verlag / Berlin für: F. Henseler.
Galerie A. Flechtheim / Düsseldorf für: M. Burchartz / O. Gleichmann / W. Heuser / B. Hoetger / L. ten Hompel / A. Kaufmann / A. Macke / W. Morgner / H. Nauen / Chr. Rohlfs / P. A. Seehaus / P. Thesing / J. Urbach / O. v. Waetjen.
Folkwang-Verlag / Hagen für: W. Boetticher.
Goltz-Verlag / München für: H. M. Davringhausen / E. Dülberg / J. Eberz / C. Mense.
F. Gurlitt Verlag / Berlin für: C. Gunschmann / H. Nauen.
Kairosverlag / Köln für: O. Freundlich.
G. Kiepenheuer Verlag / Potsdam für: W. Gothein.
Stadt Köln für: H. Hoerle.
Lang Verlag / Darmstadt für: M. Beckmann.
Marsyas-Verlag für: E. Thum.
Graph. Kabinett I. B. Neumann / Berlin für: M. Beckmann / Chr. Rohlfs.
Photographische Gesellschaft / Charlottenburg für: W. Morgner.
Moderne Galerie H. Thanhäuser / München für: R. Beeh.
Wilhelm Uhde / Burg Lauenstein für: J. Molzahn.
Zinglers Kabinett / Frankfurt am Main für: H. Campendonk.
Zweemann-Verlag / Hannover für: K. Stoermer.

Digitized by Google

152

HUNDERT NUMERIERTE EXEMPLARE DES WERKES ERSCHIENEN ALS VORZUGSAUSGABE MIT SIEBEN GRAPHISCHEN ORIGINALEN:

MAX BURCHARTZ
RUDOLF GROSSMANN
AUGUST BABBERGER
CHRISTIAN ROHLFS
EBERHARD VIEGENER
JOSEF EBERZ
HEINRICH NAUEN

SÄMTLICHE BEILAGEN SIND VON DEN KÜNSTLERN HANDSIGNIERT, DIE PLATTEN UND STÖCKE VERNICHTET. FÜNFUNDDREISSIG EXEMPLARE WERDEN IN DER HANDBUCHBINDEREI VON OTTO DORFNER, WEIMAR MIT DER HAND IN GANZPERGAMENT GEBUNDEN, FÜNFUNDSECHZIG EXEMPLARE EBENFALLS MIT DER HAND IN HALBPERGAMENT. DRUCK VON DIETSCH & BRÜCKNER IN WEIMAR.

216

71 440 A A A 30

Printed in Germany

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01566 4629

Digitized by Google